

== Wohlfeile Original-Volksausgabe. ==

Christian Heinrich Hohmanns VIOLIN-SCHULE.

EIN METHODISCH GEORDNETER

MIT BEZEICHNUNG DES BOGENSTRICHES UND FINGERSATZES VERSEHENER

ÜBUNGSTOFF

ZUR GRÜNDLICHEN ERLERNUNG DES VIOLINSPIELS,

sorgfältig durchgesehen und verbessert

von

Edmund Hohmann.

Heft 1. 2. 3. 4. 5. Preis je 1 Mark; zusammen in einem Bande 3 Mark.

Eigentum der Verleger.

Bibliothek

des

K. Staatsministerium des Innern
für Kirchen- und Schulangelegenheiten.

ERLANGEN
HANS METZER.

NÜRNBERG

WILHELM
KÖNIGLICH BAYERISCHE



SCHMID
HOFMUSIKALIENHANDLUNG.

Christian Heinrich Hoffmann
VIOLIN-SCHULE.

Edmund Hoffmann

Bayerische
Staatsbibliothek
München

CHRISTIAN HEINRICH HOHMANN'S
PRAKTISCHE
VIOLIN-SCHULE.

EIN METHODISCH GEORDNETER,
MIT BEZEICHNUNG DES BOGENSTRICHES UND FINGERSATZES VERSEHENER

ÜBUNGSTOFF

ZUR GRÜNDLICHEN ERLERNUNG DES VIOLINSPIELS,

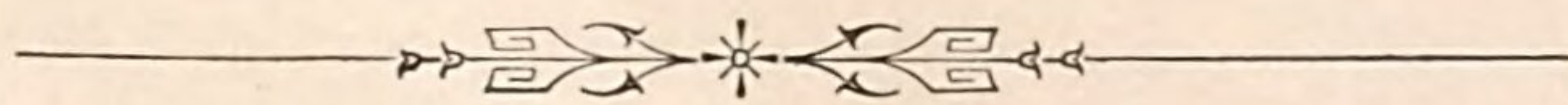
SORGFÄLTIG DURCHGESEHEN UND VERBESSERT

VON

EDMUND HOHMANN,
MUSIKLEHRER AM KGL. NEUEN GYMNASIUM ZU BAMBERG.

I. THEIL.

ÜBUNGEN IN DER ERSTEN POSITION.



ERLANGEN
HANS METZER.

NÜRNBERG

WILHELM  SCHMID

KÖNIGL. BAYERISCHE HofMUSIKALIEN-HANDLUNG.

g. n. 19

Vorwort.

Die vorliegende Violin-Schule ist eine umgearbeitete Ausgabe der im Jahre 1836 zum erstenmale erschienenen „Hundert Übungsstücke für zwei Violinen“.

Jene Stücke hatten den Zweck, Violinspielern, die bereits über die ersten Anfänge hinweg waren, als Übungsmaterial zu dienen. Die Kompositionen waren verschiedenen Ursprungs: Fremdes und Eigenes wurde geboten. Dadurch glaubte man den Schüler vor Einseitigkeit zu bewahren.

Nachdem mehrere Auflagen jenes Werkes vergriffen waren, erschien dasselbe 1841 in einer neuen Bearbeitung. Die ursprüngliche Anlage blieb zwar dieselbe, aber Stücke von geringerem Werte wurden ausgeschieden, Besseres trat dafür an die Stelle, zu Schwieriges wurde beseitigt oder an einen anderen Platz verwiesen.

Nachdem auch diese Bearbeitung mehrere Auflagen erlebt hatte, fand man für gut, das Werk im Jahre 1849 noch einer dritten Revision zu unterwerfen. Der Übungsstoff wurde in der Art erweitert, daß auch der Anfänger die nötige Nahrung fand; es wurden eine Menge einstimmiger Sätze eingeschaltet, die — als tägliche Studien benützt — besonders die reine Intonation befördern und zur Erlangung größerer Fingerfertigkeit behilflich sein sollten. Bei dem Leichten länger verweilend wurde dem Fortschritte mehr Stetigkeit verliehen. Einleitende Bemerkungen machten den jungen Violinspieler mit dem bekannt, was in Bezug auf das Instrument und dessen Behandlung als wissenswert erschien. So gestaltete sich das Werk in eine Violin-Schule um.

Da es für den Schüler von Interesse ist, auch mit den Namen der Tonsetzer bekannt zu werden, so wurden diese, soweit sie sich ermitteln ließen, den einzelnen Nummern beigelegt. Die einstimmigen Tonsätze sind fast sämtlich von dem Herausgeber, sowie mit wenigen Ausnahmen auch jene zweistimmigen Stücke, bei welchen die Nennung des Namens unterlassen ist.

Chr. Heinrich Hohmann.

Das vorliegende Werk erscheint nunmehr zum 35. Male. Die neue Auflage ist ein fast unveränderter Abdruck der 31. Auflage, bei welcher wohl alle Druckfehler berichtigt, einige zu schwierige Stellen erleichtert, querständig klingende Harmonieschritte verbessert und Bogenstrich und Fingersatz möglichst genau bezeichnet wurden.

Möge das Werk sich auch noch ferner Freunde erwerben und dazu dienen, angehenden Violinspielern das Studium ihres schwierigen Instrumentes leicht und angenehm zu machen.

Bamberg, den 18. Oktober 1893.

Edmund Hohmann,
Musiklehrer am kgl. neuen Gymnasium
zu Bamberg.

Einleitende Bemerkungen.

1. Kenntniss des Instruments.

1. Die Violine gehört in die Klasse der Streich- oder Geigen-Instrumente. Sie besteht aus zwei Hauptteilen, aus dem Corpus und dem Halse, welche wieder aus mehreren Theilen zusammengesetzt sind.

2. An dem Corpus unterscheiden wir:

a) die gewölbte Decke mit den beiden Schallöffnungen, die wegen ihrer Form gewöhnlich F-Löcher genannt werden;

b) den Boden, welcher mit der Decke gleiche Form und GröÙe hat, und

c) die Borden oder die schmalen Seitenwände, durch welche Decke und Boden mit einander verbunden sind.

3. Der Hals ist am oberen Ende des Corpus zwischen der Decke und dem Boden eingesetzt und hat als Fortsetzung:

a) den Wirbelkasten mit den 4 Paar Löchern, in welchen sich die Wirbel drehen, und

b) die Schneckende oder den Kopf, gewöhnlich aus einem schneckenförmigen Gewinde oder einem Löwenkopfe bestehend.

4. Auf dem Halse liegt das Griffbrett, über welchem die 4 Saiten schweben. Diese sind an dem Saitenhalter und den 4 Wirbeln befestigt; der Saitenhalter aber hängt an einem Knopfe oder Zapfen, der in der unteren Bordenwand eingesetzt ist. Damit sich die Saiten über dem Griffbrette schwingen können, ruhen sie in der Mitte des Corpus auf einem Stege und oben am Anfange des Griffbrettes auf einer kleinen Erhöhung, die Sattel genannt wird.

5. Im Innern der Violine befinden sich der Stimmstock, der Balken und mehrere Klötzchen. Der Stimmstock oder die Stimme ist ein dünnes, rundes Stäbchen, das zwischen Boden und Decke unmittelbar hinter dem rechten Fuß des Steges aufgerichtet ist. Der Balken, auch Baßbalken genannt, ist eine unter der Decke der Länge nach angeleimte Leiste. Stimmstock und Balken haben den Zweck, dem Druck der gespannten Saiten Widerstand zu leisten, der Stimmstock insbesondere, die Schwingungen der Decke dem Boden schnell mitzuteilen. Da, wo die Borden Winkel bilden, sind kleine Klötzchen angebracht, durch welche dem Bau der Violine mehr Festigkeit gegeben werden soll. An einem solchen Klotze ist auch der Hals befestigt.

6. Der Boden, die Borden, der Hals und der Steg werden aus Ahornholz, die Decke aus wohlgetrocknetem, gleichjährigem Fichtenholz gefertigt. Aus letzterer Holzgattung wird auch die Stimme und der Baßbalken gearbeitet. Griffbrett, Sattel, Saitenhalter und Wirbel bestehen in der Regel aus Ebenholz; zu den Wirbeln verwendet man zuweilen auch Buchsbaum. Um dem Instrumente ein gefälliges Ansehen und zugleich Schutz vor Feuchtigkeit zu geben, wird es gewöhnlich mit einem braunen oder gelben Lackfirnis angestrichen. Die Saiten werden aus Lämmer-

därmen gedreht. Man unterscheidet eine E-, A-, D- und G-Saite. Letztere ist gewöhnlich mit versilbertem Kupfer- oder besser mit echtem Silberdrahte übersponnen.

7. Die Saiten der Violine werden durch Streichen mit dem Violinbogen zum Tönen gebracht. Die einzelnen Theile des Bogens sind:

a) Die Stange, die oben mit einem kleinen Vorsprunge endigt, welcher Kopf oder Spitze genannt wird;

b) der Frosch, ein kleines ausgeschweiftes Stückchen Holz, das vermittelst einer Schraube mit der Stange in Verbindung gebracht ist, und

c) die Haare, welche im Frosch und in der Bogen- spitze eingefügt sind und durch Anwendung der Schraube in die rechte Spannung gebracht werden.

8. Die Stange ist von Fernambukholz, der Frosch von Ebenholz, die Haare sind von dem Schweife weißer Pferde, am besten von Hengsten, weil diese stärker und weißer sind und weniger Fetttheile in sich haben.

2. Der gute, spielbare Zustand der Violine.

1. Soll der junge Violinspieler Freude an seinem Spiele haben, so muß man ihm gleich anfangs ein gutes Instrument in die Hände geben. Neue Violinen klingen in der Regel etwas rauh und erlangen erst nach jahrelangem Gebrauche einen milderen angenehmeren Ton. Daher sind im allgemeinen die alten Violinen den neuen vorzuziehen. Die besten alten Violinen hat man von den Cremoneser Geigenbauern Antonio Stradivari oder Straduarius (1644—1737), Antonio, Hieronimo und Nicolo Amati (1596—1684) und Andrea und Giuseppe Guarneri (1683—1745). Der Ton dieser Instrumente ist stark, voll und edel, auf allen Saiten und in allen Lagen von gleicher Fülle und spricht schnell und leicht an. Leider sind viele von diesen Instrumenten, indem man sie durch Ausschaben der Decke zu verbessern meinte, verschlechtert worden. Auch sind bei weitem nicht alle Violinen echt, die den Namen dieser Meister tragen.

2. Andere gute Violinen wurden von Jakob Stainer in Absam bei Hall in Tirol (1621—1683), Mathias Klotz in Mittenwald, Leonhard Maufiehl und Leopold Widhalm in Nürnberg (1740—1790), J. Bauchel in Würzburg, dann von Lupot und Jean Baptiste Guillaume in Paris und Ludwig Bausch in Leipzig gefertigt.

3. Unter den neueren Geigenbauern verdienen besonders rühmende Erwähnung: Giuseppe Fiorini in München, Gabr. Lemböck und C. Padewet in Wien, W. Lenk in Frankfurt a. M., Neuner in Mittenwald, Louis Roebel in Homburg v. d. S., Aug. Richers in Berlin, Schneider in Dresden, Sitt in Prag, Sprenger in Stuttgart und Hörlein in Würzburg.

4. Kann nun dem angehenden Violinspieler auch nicht immer eines der vorzüglichsten Instrumente dargeboten werden, so muß man doch dafür Sorge tragen, daß er seine ersten Übungen auf einem guten Instrumente vornehme. Es ist ein großer Irrtum, wenn man glaubt, für den Anfänger sei jedes Instrument gut genug. Wie soll er dahin kommen, dem Instrumente einen guten Ton zu entlocken, wenn sich keiner darin findet? Oder wie kann man ihm zumuten, sich gern mit diesem Instrumente zu beschäftigen, wenn neben dem freischendenden Tone, den es von sich gibt, auch die Spielart eine unbequeme und ermüdende ist?

5. Eine leichte und bequeme Spielart ist neben dem guten Tone eine der Haupteigenschaften einer guten Violine. Sie hängt hauptsächlich von der richtigen Mensur ab, die dem Bau des Instrumentes und seiner einzelnen Teile zu Grunde liegt, namentlich von dem richtigen Bau und der gehörigen Lage des Halses, von der zweckmäßigen Rundung des Griffbrettes, von der entsprechenden Höhe, Breite und Rundung des Steges und von der richtigen Lage der Saiten und deren Güte.

6. Der Besaitung des Instrumentes ist ein besonderes Augenmerk zuzuwenden. Reinheit und Haltbarkeit der einzelnen Saiten, sowie richtiges Verhältnis derselben zu einander sind Haupteigenschaften einer guten Besaitung. Nur von einer glatten und durchaus gleichmäßig gedrehten Saite läßt sich ein reiner Ton erwarten. Finden sich Knoten an derselben, ist sie stellenweise bald dicker, bald dünner, oder hat sich während des Drehens Staub in die noch feuchte Saite gezogen, so kann sie keine regelmäßigen Schwingungen machen, daher auch keinen reinen Ton von sich geben.

7. Es ist aber nicht genug, daß die Saiten an und für sich rein seien; sie müssen auch quintenrein gestimmt werden können. Quintenrein sind zwei benachbarte Saiten, wenn sie nicht bloß leer angestrichen eine reine Quinte bilden, sondern auch dann, wenn man sie durch Aufdrücken eines Fingers gleichmäßig verkürzt. Im entgegengesetzten Falle sind sie quintenfalsch. Dieser Fehler zeigt sich bei solchen Saiten, die an dem einen Ende dünner sind, als an dem anderen. Ist nämlich die Verdünnung eine allmähliche, so kann die Saite an und für sich noch rein sein; aber die Töne liegen beim Greifen an dem dickeren Ende enger beisammen, als an dem dünneren. Kommt nun eine solche Saite neben eine an allen Stellen gleich dicke zu liegen, so können die gegriffenen Quinten nicht rein sein, es sei denn, daß die benachbarte Saite an demselben Übel leidet und so aufgezogen ist, daß die beiden dicken Enden sich neben einander befinden.

8. Auch hinsichtlich der Stärke müssen die Saiten in einem richtigen Verhältnis zu einander stehen, damit der Ton auf allen Saiten gleiche Kraft und Fülle habe. Die E-Saite sei etwa halb so stark, als die D-Saite, die A-Saite halte zwischen beiden die Mitte, die G-Saite sei ein überponnenes A. Übrigens verlangen manche Violinen im allgemeinen einen stärkeren, andere einen schwächeren Bezug, was am besten durch Versuche ermittelt werden kann. Wenn es um einen großen, vollen und kräftigen Ton zu thun ist, der wird es zunächst mit einem starken Bezuge versuchen. Sprechen die Töne auf allen Saiten noch leicht und schnell an, so wird er dabei bleiben; ist dies nicht der Fall, so muß ein schwächerer Bezug an die Stelle treten. Ein häufiger Wechsel zwischen starkem und schwachem Bezug ist aber der Violine nachteilig. Man bleibe daher bei der Stärke, die man einmal als die zweckmäßigste erkannt hat, messe die Dicke der einzelnen Saiten vermittelst eines Saitenmessers ab und richte sich bei dem Ankaufe neuer Saiten nach diesem

Maße. Der Saitenmesser ist eine dünne längliche Messingplatte mit einem fast spitzig einlaufenden Einschnitte, der in Grade abgeteilt ist. Je feiner eine Saite ist, desto tiefer kann sie in den Einschnitt eingelassen werden.

9. Auch dem Stege ist die nötige Rücksicht zu widmen. Er muß aus altem, wohl ausgetrocknetem Holze bereitet, am rechten Orte aufgestellt und hinsichtlich seiner Breite, Dicke und Höhe dem Instrumente gut angepaßt sein. Seinen Platz erhält er zwischen den beiden F-Löchern und zwar auf gerader Linie mit den inneren Einschnitten derselben. Die Füße müssen sich der Wölbung der Decke genau anschließen und von den beiden F-Löchern gleich weit entfernt sein. Wenn dabei der linke Fuß gerade über die Mitte des Bassbalkens zu stehen kommt, so ist dies ein Zeichen, daß der Steg die richtige Breite habe. Ob derselbe stärker oder schwächer in Holz gearbeitet sein müsse, hängt von der Konstitution der Violine ab. Versuche werden hier am sichersten das Rechte finden lassen. Seine Höhe muß von der Art sein, daß die Saiten noch frei und ohne an das Griffbrett anzuschlagen schwingen können, aber nicht so hoch, daß das schnelle Niederdrücken der Saiten dadurch erschwert wird. Da die G-Saite verhältnismäßig die weitesten Schwingungen macht, so muß der Steg an der Seite, wo sie zu liegen kommt, etwas höher sein, als an der anderen.

10. Endlich ist auch noch der Bogen in Berücksichtigung zu ziehen. Ein gut bezogener Bogen enthält 180—200 Haare. Diese müssen alle gleichmäßig angespannt sein und etwa in der Breite eines Centimeters so neben einander liegen, daß keines querüber läuft. Feine und gespaltene Haare taugen nichts und sind sorgfältig zu beseitigen. Damit die Haare angreifen, werden sie vor dem erstmaligen Gebrauche mit feinem Kolophoniumstaub eingerieben; später genügt es, 8—10mal mit dem Bogen auf einem Stückchen Kolophonium hin und her zu fahren.

3. Stimmung der Violine.

1. Die Violine wird in reine Quinten gestimmt. Sind die Saiten noch gar nicht angespannt, so ist es gut, sie zuerst in eine gewisse gleichmäßige Spannung zu bringen, wobei darauf zu achten ist, daß sich der Steg nicht vorwärts neige oder gar umfalle. Die A-Saite wird in der Regel zuerst gestimmt und zwar nach einer Stimmgabel oder nach einem andern Instrument, das schon in der rechten Tonhöhe steht. Hierauf stimmt man die D- und G-, zuletzt die E-Saite. Je 2 Saiten werden beim Stimmen immer zusammengestrichen, wobei der Druck des Bogens beide Saiten mit gleicher Stärke zu fassen hat.

2. Man gewöhne sich daran, möglichst leise und schnell zu stimmen. Bei zu starkem Streichen überstürzen sich die Töne, und man wird in ihrer Beurteilung unsicher; auch stört einer den anderen, wenn mehrere zugleich zu stimmen haben. Für den Zuhörer aber ist starkes und langes Stimmen immer etwas Unerquickliches.

4. Stellung des Körpers.

Die Stellung oder Haltung des Körpers beim Violinspielen sei im allgemeinen eine gerade und ungezwungene. Das Stehen ist dem Sitzen vorzuziehen. Das Gewicht des Körpers ruhe auf dem linken Fuße, den man gerade vorwärts setzt; der rechte Fuß neigt sich aber rechts auswärts. Die beiden Fersen stehen auf gerader Linie und nur in geringer Entfernung von einander.

5. Haltung der Violine.

1. Die Violine wird mit der linken Hand ergriffen und so an den Hals gelegt, daß das linke Schlüsselbein ihr als Stützpunkt dient und das Kinn dicht an die linke Seite des Saitenhalters zu liegen kommt. Dabei neigt sich der Corpus der Violine von der linken Seite zur rechten schräg abwärts. Im übrigen muß aber die Richtung der Violine eine gerade sein; sie hat mit dem gerade vorwärts gestellten linken Fuße gleiche Richtung zu nehmen. Auch muß sie mit der Hand so hoch gehalten werden, daß sie bei der Schenkel den selben Höhepunkt einnimmt, wie am Halse; sie darf also weder seitwärts stehen, noch abwärts hängen.

2. Der Hals der Violine ruht auf der Wurzel des linken Zeigefingers und wird gegenüber mit der Kuppe des ausgestreckten Daumens in dieser Lage erhalten. Man vermeide es, den Violinhals so tief in die linke Hand hineinsinken zu lassen, daß er die Verbindungshaut des Zeigefingers und Daumens berührt. Es muß vielmehr zwischen diesen beiden Fingern ein so großer Raum gelassen werden, daß man unter dem Violinhalse mit der Bogen-
spitze hindurch fahren kann.

3. Die linke Hand ist so gerundet zu halten, daß die Fingerspitzen bequem auf die Saiten niederfallen können. Dies wird dadurch ermöglicht, daß man den Daumenballen vom Violinhalse entfernt und den Ellbogen gerade senkrecht unter den Corpus der Violine bringt. Das Handgelenk soll keine Biegung nach auswärts oder einwärts zeigen; vielmehr soll der Arm von der Wurzel des Zeigefingers bis zum Ellenbogen möglichst die Richtung einer geraden Linie einnehmen.

6. Haltung des Bogens.

Den Bogen ergreift man mit der rechten Hand. Die Daumenspitze liegt in der Ausbuchtung des Frosches; die übrigen Finger umfassen die Bogenstange in der Art, daß die Hand natürlich gerundet, die Finger sanft gebogen erscheinen. Die Bogenstange liegt in den ersten beiden Gelenken des Zeige- und dem ersten Gelenke des Mittel- und Ringfingers. Daumen und Mittelfinger befinden sich einander gerade gegenüber. Die Spitze des kleinen Fingers ruht auf der Bogenstange. Man sehe darauf, daß die 4 Fingerspitzen eng nebeneinander liegen; kein Finger darf sich von dem andern entfernen oder eckig auf die Bogenstange gelegt werden.

7. Tonbildung und Bogenführung.

Ein schön gebildeter Ton ist in der Regel die Frucht einer guten Bogenführung. Wer daran zweifelt, der höre das erbärmliche Krachen und Schaben, das steife Hin- und Herfahren des Stümpers und vergleiche damit das Spiel des Künstlers, in dessen Hand der Bogen sich ruhig und anmutig bewegt und dem Instrumente die schönsten und eindringendsten Töne entlockt. Das Studium der Bogenführung ist daher mit großer Sorgfalt zu betreiben. Folgende Punkte mögen hierbei besondere Beachtung verdienen:

1. Vor allem ist darauf zu sehen, daß der Ton einen schönen, klaren und bestimmten Anfang erhält. Nicht wenige Geiger verschwenden fast den vierten Teil des Bogens, bis der Ton recht kommen will, während er schon im ersten Moment des Fortziehens voll und kräftig hervortreten sollte. Dies kommt daher, weil sie den Bogen fortziehen, ohne zuvor die Saite gehörig gepackt zu haben. Um einen schönen vollen Ton zu erhalten, hat man die Haare des Bogens — etwa 2 Centimeter vom Stege entfernt — so auf die Saite zu setzen, daß sie ihrer ganzen Breite nach

dieselbe berühren. Die Bogenstange neigt sich dabei ein wenig dem Griffbrette zu. Durch das Aufsetzen der Haare wird die Saite gleichsam gepackt und dadurch genötigt, beim ersten Beginn des Striches sogleich vollständig zu erzittern. Dadurch wird der Ton voll und markig; er bekommt Anstoß, d. h. einen bestimmten und klaren Anfang; er wird gleichsam mit der Wurzel aus der Violine gezogen. Dieser Anstoß muß sich sowohl beim Ab- als beim Aufstrich bemerklich machen und ist beim Aufstrich mit besonderer Sorgfalt zu üben, weil sich die Saite an der Bogen-
spitze schwerer packen läßt als am Frosch.

2. Die Bogenstriche sind in gerader Richtung auszuführen, d. h. der Bogen ist so fortzuziehen, daß derselbe immer dem Stege parallel sich bewegt. Dies wird dadurch ermöglicht, daß man das Handgelenk beim Hin- und Herziehen eine sanfte Biegung machen läßt. Beginnt der Bogenstrich beim Frosch, so tritt das Handgelenk in der Richtung nach dem Kinn etwas hervor; zieht man den Bogen abwärts bis zur Spitze, so zieht sich dasselbe allmählich zurück, und die Hand tritt mehr in den Vordergrund.

Das umgekehrte Verfahren findet beim Aufstrich statt, wo das einwärts gebogene Handgelenk allmählich hervortritt und sich auswärts biegt. Dabei hängt der Oberarm gerade abwärts, und der Ellbogen steht dem Körper ziemlich nahe.

3. Alle Bogenstriche sind vorzugsweise mit der Hand und dem Vorderarme mit möglichst lockerem Hand- und Ellbogengelenke auszuführen; der Oberarm hat sich fast gar nicht dabei zu beteiligen. Höchstens darf er der Bewegung des Vorderarmes nachgeben. Dieser Fall tritt ein, wenn der Bogen aufwärts bis zum Frosch geführt wird, wo der Oberarm sich etwas vorwärts zu bewegen hat, oder wenn die tieferen Saiten, namentlich die G-Saite, zur Anwendung kommt, wo er sich etwas heben und auswärts bewegen muß. Mit dem ganzen Arme zu spielen ist unstatthaft; dies führt zu schiefen Bogenstrichen, bringt Steifheit ins Spiel und macht einen guten, gesangvollen Ton zur Unmöglichkeit.

4. Der Bogen ist in der Regel in gleicher Geschwindigkeit über die Saiten hinzuführen. Dies ist besonders dann notwendig; wenn der Ton vom Anfang bis zum Ende gleiche Stärke besitzen soll. Es ist ein häufig vorkommender Fehler, daß der Spieler den Bogen anfangs sehr rasch fortzieht und so den größten Teil des Bogens verbraucht, ehe noch die Dauer des Tones bis zur Hälfte erschöpft ist. Eine solche Bogenführung fördert ungleiche Töne zu Tage, die zu Anfang des Striches stark sind, gegen das Ende hin aber immer dünner und schwächer werden.

5. Indes reicht das gleichmäßige Fortziehen des Bogens noch nicht hin, um einen Ton von ganz gleicher Stärke zu gewinnen. Der Bogen ist nämlich am Frosche schwerer als an der Spitze; auch übt die natürliche Schwere der Hand, wenn der Bogen beim Frosche eingesetzt wird, einen kräftigeren Druck auf die Saite, als wenn das Einsetzen bei der Spitze geschieht.

Läßt man also bloß die natürliche Schwere des Bogens und der Hand auf die Saite wirken, so wird der Ton am Frosche stärker als an der Spitze. Diese Ungleichheit wird dadurch gehoben, daß man beim Abstrich den Zeigefinger anfangs ganz leicht, den kleinen Finger aber fest auf die Bogenstange legt. Je weiter man abwärts zieht, desto mehr muß der Druck des Zeigefingers sich verstärken, während jener des kleinen Fingers nachläßt. Beide Finger teilen sich also in die DIRECTION des Bogens. Wo die Wirksamkeit des einen aufhört, da hat jene des anderen zu beginnen.

6. Der Schüler muß sich befähigen, dem Tone alle Grade der Stärke und Schwäche einzuhauchen. Starke Töne erhält man, wenn man möglichst nahe am Stege spielt, den Bogen mit fester Hand führt und die Bogenstange sich fast gar nicht neigen läßt. Zarte Töne werden dem Instrumente entlockt, wenn man näher am Griffbrette spielt, der Bogenstange eine größere Neigung giebt und den Bogen mit leichterer Hand über die Saiten hinzieht.

7. Ist Crescendo auszuführen, so wird die Saite nur mit einem geringeren Teile der Haare gepackt und der Bogen anfangs ganz langsam, dann aber mit beschleunigter Bewegung weiter gezogen. Dabei nähert sich derselbe mehr dem Stege, und der Druck des Zeigefingers wird immer stärker. Das umgekehrte Verfahren finden beim Decrescendo statt. Hier wird der Bogen nahe am Stege angefaßt, die Saite fest gepackt und energisch in Schwingungen gesetzt. Der Zug wird aber dann immer langsamer, der Druck der Hand läßt nach, und der Bogen nähert sich mehr dem Griffbrette. Ist ein Crescendo und Decrescendo mit einem Striche auszuführen, so werden beide Verfahrensarten mit einander verbunden. Es ist aber darauf zu sehen, daß der Ton seine höchste Stärke erreicht habe, wenn die halbe Dauer desselben erschöpft und zugleich der Bogen bis zur Mitte geführt ist.

8. Spielt man möglichst nahe am Stege und führt dabei den Bogen ganz leicht, so ergeben sich pfeifende, näselnde Töne, die zur Darstellung gewisser Kontraste zuweilen gut zu brauchen sind. Man bezeichnet in solchem Falle die treffende Stelle durch *sul ponticello* (über dem Stege). Wenn man aber mit möglichst leichter Hand und in langen Strichen ganz in der Nähe des Griffbrettes spielt, so ergeben sich flötenartige Töne, die durch *sulla tastiera* (über dem Griffbrett) angezeigt werden.

8. Ab- und Aufstrich.

1. Zu einer guten Bogenführung gehört auch die richtige Wahl des Ab- und Aufstriches. Der Abstrich hat mehr Kraft als der Aufstrich. Wo es sich also darum handelt, einen Ton zu accentuieren, da wird der Abstrich am rechten Ort sein. Die guten Takteile werden daher in der Regel im Abstriche, die schlechten im Aufstriche gespielt. Doch darf man sich nicht klavisch an diese Regel binden. Sie läßt sich nicht immer genau einhalten; auch gleicht sich oft der Bogenstrich wieder aus, so daß, wenn in dem einen Takte die guten Takteile aufwärts gestrichen werden mußten, dieselben im nächsten Takte wieder auf den Abstrich kommen. Der Schüler muß sich daher üben, mit dem Aufstriche eben so gut zu accentuieren, als mit dem Abstriche. Bei der Wahl des Ab- und Aufstriches sind aber auch noch höhere Rücksichten zu beobachten. Es handelt sich nämlich beim Vortrag eines Tonstückes nicht bloß darum, dem Hörer die taktischen Verhältnisse klar zu machen, also die guten Takteile zu betonen; gar oft ist der musikalische Gedanke von der Art, daß der zu accentuierende Ton auf eine untergeordnete Taktzeit fällt und daß also dorthin der Abstrich zu legen ist. Daher gehört eine tiefere musikalische Bildung, eine gewisse Kenntnis des musikalischen Satzbaues dazu, um bei jedem einzelnen Falle beurteilen zu können, ob hier der Ab- oder Aufstrich anzuwenden sei.

2. Als allgemeine Regeln für den Ab- und Aufstrich können etwa folgende gelten:

Der Abstrich wird gebraucht:

a) am Anfange eines Tonsatzes, wenn derselbe mit dem guten Takteile beginnt;

b) bei den guten Takteilen in geraden Taktarten;
c) bei einem Auftakte, wenn derselbe durch einen Bindebogen an den nachfolgenden guten Takteil geknüpft ist;
d) bei einzeln vorkommenden synkopierten Noten;
e) bei Akkorden;
f) bei einer langen Schlußnote, deren Tonstärke allmählich abnehmen soll;

g) überhaupt bei Tönen, die mit besonderer Kraft hervorgehoben werden sollen, wobei sogar der Abstrich mehrmals hintereinander angewendet werden kann. Gewöhnlich wird dann der Bogen in der Nähe des Frosches benützt und dies durch die Worte „au talon de l'archet“ oder „am Frosch“ bezeichnet.

3. Um den Schüler vor groben Fehlern zu bewahren, hat man in vielen Unterrichtswerken den Ab- und Aufstrich durch besondere Zeichen angedeutet. Sehr häufig findet man den Abstrich durch ein unten geöffnetes Quadrat (□), oder durch das vieldeutige französische Wort *tiré* (gezogen), auch durch einen liegenden Pfeil mit rechts stehender Spitze (→) bezeichnet; den Aufstrich dagegen durch zwei schiefgestellte Striche, die unten eine Spitze bilden (∨), ferner durch das Wort *poussé* (gestoßen, geschoben), oder durch einen Pfeil mit links stehender Spitze (←). Ich glaubte, den Abstrich einfacher und charakteristischer durch einen senkrechten Grundstrich (|) den Aufstrich aber durch einen schiefen Haarstrich (/) bezeichnen zu können. Diese Zeichen sind auf den ersten Blick verständlich, nehmen wenig Raum ein und gewähren noch den Vorteil, daß man durch Anfügung kleiner Hilfsstriche auch die einzelnen Teile des Bogens, die zur Benützung kommen sollen, bezeichnen kann.

9. Einteilung des Bogens.

1. Man kann den Bogen in seiner ganzen Länge, oder auch nur an einzelnen Teilen gebrauchen. Lange Töne erfordern in der Regel den ganzen Bogen, kurze Töne werden mit halbem, Drittel-, Viertelbogen u. gespielt.

2. Besteht ein ganzer Satz aus kurzen Tönen die sämtlich gesonderte Bogenstriche erhalten, so kann man dieselben entweder an der Spitze des Bogens, oder in der Mitte, oder in der Nähe des Frosches ausführen. Es wird aber auf den Charakter des Tonsatzes ankommen, ob man diesen oder jenen Teil des Bogens zu wählen habe, da der Effekt an jeder Stelle ein anderer ist. Am Frosche haben die Töne mehr Kraft und Energie, in der Mitte verbindet sich mit der Kraft eine gewisse Zartheit und Elastizität, an der Spitze charakterisieren sich die Töne durch Weichheit und Milde.

3. Wechseln lange Töne mit kurzen ab, so hat man den Bogen so einzuteilen, daß die Bogenlänge dem Werte der einzelnen Noten entspricht. Die Viertelnote bekommt also nur halb so viel Bogen als die halbe, die Achtelnote halb so viel als das Viertel u. Durch solches Verfahren kommt Gleichmäßigkeit in das Spiel. Gibt man kurzen Tönen dieselbe Bogenlänge, wie den neben ihnen auftretenden langen, so treten erstere in Folge der rascheren Bogenführung zu sehr hervor, und die Gleichheit des Tones leidet darunter.

4. Indessen läßt sich diese Regel nicht immer genau beobachten, namentlich da nicht, wo nach einer langen Note immer eine kurze folgt. In solchem Falle kann die Ungleichheit des Tones nur dadurch beseitigt werden, daß man die kurze Note mit leichterem Bogenstriche ausführt.

5. Die richtige Einteilung des Bogenstriches hat für den Schüler immer eine große Schwierigkeit, und es ist zu verwundern, daß in den bis jetzt erschienenen Violinschulen noch keine Zeichen vorgeschlagen worden sind, um dem Schüler das Studium dieses Gegenstandes zu erleichtern. Die Spohr'sche Schule, welche hierin noch am sorgfältigsten zu Werke geht, bedient sich zur Bezeichnung des Ab- und Aufstriches der Ausdrücke *tiré* und *poussé* und zur Bezeichnung der verschiedenen Bogenlängen der wörtlichen Angabe derselben vermittelt der Anfangsbuchstaben, z. B. G.B. = ganzer Bogen, A.St. = kurze Striche, H.B. u. = halber Bogen unten, Dritt.St. = Drittels-Striche u. c. Ich glaubte die verschiedene Bogenlänge am einfachsten dadurch bezeichnen zu können, daß ich in dem Falle, wo der Bogen nur teilweise benützt werden soll, dem bereits gewählten Zeichen für den Ab- und Aufstrich kleine verstärkte Hilfslinien beifüge. Die untere Hälfte des Bogens bezeichnete ich durch einen feinen senkrechten Strich, an dessen Seite sich unten, bis zur Hälfte reichend, ein verstärkter Grundstrich befindet u. c.

10. Verschiedene Stricharten.

1. Endlich gehört auch Kenntnis der verschiedenen Stricharten und die geschickte Ausführung derselben in das Bereich einer guten Bogenführung. Man kann zwei Hauptstricharten unterscheiden: Stoßen und Schleifen. Das Stoßen besteht darin, daß man jedem Tone einen besonderen Strich gibt, das Schleifen darin, daß man zwei oder mehr Töne auf einen Strich mit einander verbindet. Jede dieser Stricharten läßt eine sehr verschiedene Ausführung zu, je nachdem man dabei den ganzen Bogen oder nur einzelne Teile desselben benützt, den Bogen langsam oder schnell zieht, die Kraft der Hand mehr oder minder auf denselben wirken läßt, die Wendung des Bogens rasch oder weniger rasch vornimmt, der Elastizität des Bogens mehr oder weniger Spielraum gönnt u. c. Auch können beide Hauptstricharten auf die mannigfachste Weise mit einander verbunden werden. Dadurch entsteht eine Menge verschiedener Stricharten, und die Violine gewinnt durch sie für die verschiedenen Gemütszustände einen Reichtum von Ausdrucksformen, wie solche kein anderes Instrument aufzuweisen vermag.

2. Es ist schwer, alle Stricharten namhaft zu machen; vielen derselben mangelt auch der besondere Name. Doch sollen die wichtigsten hier beschrieben und wo möglich an Beispielen aus der Violinschule nachgewiesen werden.

A. Gestoßene Stricharten.

a) Der langsam gezogene Strich (Choralstrich). Man benützt dabei den ganzen Bogen, zieht denselben ganz langsam mit einem gewissen Zurückhalten fort und führt den Strichwechsel mit einer so leichten und raschen Wendung aus, daß zwischen den einzelnen Tönen fast gar keine Lücke bemerkbar wird. 1. T. Nr. 102.

b) Der verkürzte Choralstrich. Man verwendet den halben Bogen dazu und zwar entweder die obere oder untere oder mittlere Hälfte; der Strichwechsel ist ebenfalls kaum merklich. Nr. 102 in schnellerem Tempo.

c) Der lange und verkürzte Choralstrich mit einander verbunden. Die kurzen Striche werden abwechselnd bald an der Spitze, bald am Frosche ausgeführt. Nr. 57.

d) Der schnell geführte, abgestoßene Strich mit bemerkbarem Strichwechsel (detachierter Bogenstrich, *détaché*). Bei jedem Ab- und Aufstrich wird der Bogen ein wenig

angehalten, aber nicht von der Saite erhoben. Man kann diesen Strich an der Spitze, in der Mitte und am Frosche ausführen und nach Beschaffenheit des Tempos mehr oder weniger Bogen dazu verwenden. Die Töne sind alle in gleicher Stärke auszuführen; die guten Takteile werden nicht accentuiert. Nr. 151.

Stößt man jede Note in der Nähe der Spitze kurz und scharf ab, wobei der Bogen mit allen Fingern fest gefaßt wird, so nennt man die Strichart die martellierte oder gehämmerte (*martellé*). Nr. 186.

e) Der hüpfende Strich. Er kann in der Mitte des Bogens, aber auch an der Spitze und am Frosche ausgeführt werden. Der Bogen wird dabei mit so lockerem Hand- und Ellbogengelenk über die Saiten hingeführt, daß er zwischen jedem Strichwechsel elastisch in die Höhe springt. Ist das Tempo sehr rasch, benützt man dabei sehr wenig Bogen, erscheinen die Töne rund und fest abgegrenzt, rollen sie gleichsam wie Perlen dahin, so wird diese Strichart Perlstrich genannt.

B. Geschliffene Stricharten.

a) Es werden in langsamem Zuge je zwei Noten auf einen Bogenstrich ausgeführt. Der Bogen wird mit gleicher Schnelligkeit gezogen; jede Note bekommt die Hälfte des Bogens; der Strichwechsel ist rasch und kaum bemerkbar. Nr. 151 in sehr langsamem Tempo.

b) In ähnlicher Weise können je vier oder je acht Noten auf einen Strich genommen werden. Jede Note erhält einen gleichen Anteil am Bogen; die Töne sind in ihrer Stärke und Dauer völlig gleich und so eng mit einander verbunden, daß selbst beim Wechseln des Striches keine Lücke entsteht. Nr. 151.

c) Je zwei Noten werden mit raschem Bogenstriche zusammengezogen; vor jedem Strichwechsel wird der Bogen ein wenig angehalten, so daß die zweite Note kurz abgebrochen erscheint. Die Ausführung kann mit halbem, Drittel-, Viertelbogen und an jedem Teile des Bogens geschehen. Nr. 151.

d) Der unterbrochene geschliffene Strich (*Staccatostrich*). Zwei Noten werden auf einen Strich genommen, aber inmitten des Striches durch plötzliches Anhalten des Bogens von einander getrennt. Zur Bezeichnung dieser Strichart, bei welcher Schleifen und Abstoßen vereinigt erscheinen, setzt man über die beiden Noten Punkte und einen Schleifbogen (••). Nr. 151.

e) In ähnlicher Weise können auch vier und mehr Noten auf einen Strich genommen und durch plötzliches Anhalten von einander getrennt werden (••••). Nr. 151.

f) Vier Noten lassen sich auch so auf einen Strich ausführen, daß das Anhalten zwischen der zweiten und dritten Note stattfindet. Man deutet dies durch kleine Schleifbögen an, über welche ein größerer gesetzt wird (—). Nr. 151.

C. Vermischte Stricharten.

Sie ergeben sich, wenn man Stoßen und Schleifen mit einander verbindet. Dies kann je nach Beschaffenheit der Taktart und der Anzahl Noten, die sich in einem Takte finden, auf sehr verschiedenartige Weise geschehen. Bei der Unmöglichkeit, alle Fälle aufzuzählen, beschränken wir uns darauf, an Takten von acht Noten die Mannigfaltigkeit der sich hiedurch ergebenden Stricharten bloß ahnen zu lassen. An den Beispielen Nr. 151, 157, 164, 177, 186 u. c. können sie zur Einübung gelangen.

a) Von 4 Noten werden 2 geschliffen und 2 gestoßen. Die Ausführung geschieht mit der oberen Hälfte des Bogens

und zwar so, daß den gestoßenen Noten immer nur ein Viertelbogen zukommt. Der Accent fällt auf die gebundenen Noten.

b) Die ersten zwei Noten werden gestoßen, die folgenden 2 geschliffen. Die Ausführung in der vorigen Weise. In Folge des längeren Bogenstriches, welcher den gebundenen Noten zukommt, wird der Accent unvermerkt auf den schlechten Taktteil verlegt.

c) Die erste Note gestoßen, die drei folgenden geschliffen. Der gestoßenen Note kommt ebensoviel Bogen zu, als die geschliffenen zusammen erhalten.

d) Die ersten drei Noten geschliffen, die vierte gestoßen. Hier tritt das umgekehrte Verfahren ein.

e) Die erste Note gestoßen, dann immer 2 gebunden. Die zweite der gebundenen Noten wird durch einen Druck des Bogens stark herausgehoben.

f) Die 1. und 4. Note gestoßen, die 2. und 3. geschliffen.

g) Die ersten 4 Noten geschliffen, die folgenden 4 gestoßen. Obere Hälfte des Bogens, jedoch so, daß den gestoßenen Noten ein verhältnismäßig geringerer Teil zukommt.

h) Die ersten 4 Noten gestoßen, die nächsten 4 geschliffen. Umgekehrtes Verfahren. Der Accent fällt auf die geschliffenen Noten.

i) Die ersten 5 Noten eines jeden Taktes geschliffen, alle anderen gestoßen.

k) Die ersten 6 Noten eines jeden Taktes geschliffen, die 2 letzten gestoßen. Ganzer Bogen. Die gestoßenen Noten werden abwechselnd an der Spitze und am Frosche ausgeführt.

l) Die 1. und 8. Note eines jeden Taktes gestoßen, die dazwischen liegenden geschliffen. Die Übung beginnt mit dem Abstrich an der Spitze.

m) Die erste Note gestoßen, die folgenden 4 geschliffen, auf neuen Strich wieder 2 geschliffen und die letzte gestoßen.

n) Die erste Note gestoßen, die 2. und 3. geschliffen, ebenso auf einen Strich die 4. und 5. geschliffen und die 3 letzten Noten gestoßen.

o) Die ersten 4 Noten auf den Abstrich gebunden, die nächsten 4 aufwärts, jedoch so, daß nach der 2. Note der Bogen ein wenig angehalten wird.

p) Die erste Note abwärts gestoßen, die drei folgenden aufwärts. (Staccato.) Mit der Spitze des Bogens.

q) Die erste Note abwärts gestoßen, die folgenden 7 aufwärts. (Staccato.)

Das Staccato besteht in dem scharfen Abstoßen der Töne auf einen Bogenstrich und wird gewöhnlich im Aufstriche mit der oberen Bogenhälfte gemacht. Das Abstoßen geschieht lediglich mit dem Handgelenk; Unter- und Oberarm werden ruhig gehalten. Bei jeder Note erhält der Bogen vermittelt des Zeigefingers einen leichten Druck, so daß die Haare in ihrer ganzen Breite auf die Saite zu liegen kommen. Die Absonderung der einzelnen Töne wird dadurch bewirkt, daß sich nach erfolgtem Druck der Bogen immer ein wenig erhebt, ohne jedoch die Saite zu verlassen.

Das Staccato ist eine der schwierigsten Stricharten und will viel geübt sein, wenn es zu einer gleichmäßigen, deutlichen und scharfen Absonderung der Töne kommen soll. Man übe es daher anfangs ganz langsam und im strengsten Takte, stoße besonders die erste und letzte Note recht lebhaft heraus und gehe nur allmählich zu einem schnelleren Tempo über.

r) Das Staccato mit untermischten gebundenen Tönen. Die erste Note abwärts gestoßen, die folgenden 7 aufwärts

und zwar 3 Noten gestoßen, 2 gebunden und wieder 2 gestoßen.

s) Das hüpfende Staccato. Es wird mit springendem Bogen im Ab- und Aufstriche gemacht und erstreckt sich gewöhnlich nur auf wenige Töne. Man hält den Bogen ganz leicht, wirft denselben auf die Saite und läßt ihn durch seine eigene Schnellkraft springen.

11. Fingersehung.

1. Um höhere Töne zu erhalten, als diejenigen sind, welche die leeren Saiten von sich geben, werden die Saiten durch Aufsetzen der Finger verkürzt. Man benützt hierzu den Zeige-, Mittel-, Ring- und kleinen Finger. Diese Finger werden ein wenig eingezogen, so daß die Gelenke gekrümmt erscheinen, damit bloß die Fingerspitzen den Druck auf die Saite bewirken.

2. Das Aufsetzen der Finger muß mit einer gewissen Schwung- und Schnellkraft geschehen. Mit energischem Schlage müssen die Töne gleichsam herausgehämmert werden. Auch hat der Druck der Finger um so stärker zu sein, je dicker die niederzudrückende Saite ist, und je kräftiger der Bogen dabei geführt wird. Der Ringfinger, als der schwächste, ist im energischen Niederdrücken besonders zu üben.

3. Ein Hauptaugenmerk ist dem Reingreifen, der reinen Intonation, zuzuwenden. Der Schüler lerne zu diesem Zwecke die Tonentfernungen genau kennen, mache sich mit dem Griffbrette recht bekannt und schärfe sein Ohr durch aufmerksames Hören. Die meisten Fehler im Reingreifen werden von Anfängern dadurch gemacht, daß sie die halben und ganzen Töne nicht gehörig unterscheiden, namentlich bei den halben Tönen die Finger nicht eng genug neben einander stellen. Auch der verminderte Quintschritt, der mit einem und demselben Finger auf zwei benachbarten Saiten auszuführen ist, z. B. h-f, cis-g u. wird sehr häufig falsch ausgeführt, indem der Schüler vergißt, den Finger vor- und zurückzuziehen.

4. Der reinen Intonation ist es sehr förderlich, wenn die Finger so über die Saiten gehalten werden, daß sie nur senkrecht niederfallen dürfen, um den rechten Ton zu treffen. Auch ist es ratsam, die niedergedrückten Finger nicht sogleich wieder zu erheben, sondern sie so lange auf den Saiten liegen zu lassen, als es nur immer angeht. Bei aufsteigender Tonfolge werden daher allmählich alle Finger niedergedrückt, bei fallender dagegen wieder allmählich aufgehoben. Ein Fingern auf dem Griffbrette, nach Art des Klavierspiels, soll nicht stattfinden.

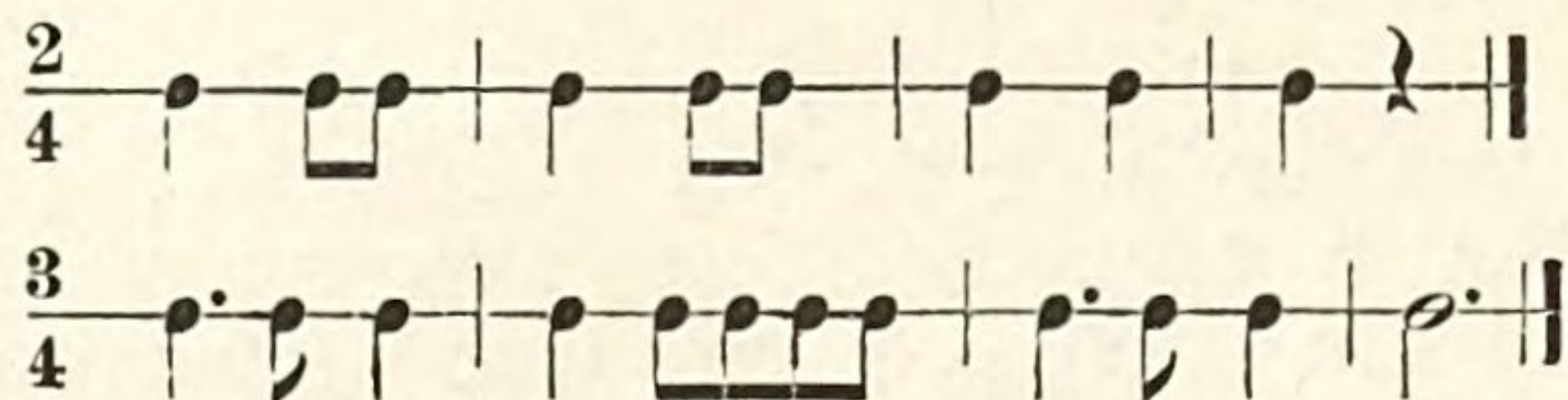
5. Die Töne der leeren D-, A- und E-Saite können auch vermittelt des vierten Fingers auf der vorhergehenden Saite hervorgebracht werden. Ob nun der vierte Finger oder die leere Saite anzuwenden sei, hängt von gewissen Umständen ab. In der Regel verweilt man auf einer Saite so lang, als möglich ist. Kommen also mehrere Töne hinter einander vor, die auf einer und derselben Saite gegriffen werden können, so bleibt man auf dieser und geht nicht unnötiger Weise zur folgenden über. Folgen aber höhere Töne, die ohnedies den Übergang zur nächsten Saite nötig machen, so ist kein Grund vorhanden, den vierten Finger anzuwenden; man benützt in diesem Falle die leere Saite. Sind zwei oder mehr Töne auf einen Strich zu nehmen, so verdient der vierte Finger den Vorzug, wenn die mit diesem Tone zu einem Striche verbundenen Töne tiefer sind; die leere Saite ist aber zu benützen, wenn sich diesem Tone höhere Töne anschließen.

6. Der Fingersatz wird durch die Ziffern 1, 2, 3 und 4 bezeichnet. Eine Null deutet die leere Saite an.

12. Einige Winke und Ratschläge.

1. Der erste Unterricht im Violinspielen ist mit besonderer Sorgfalt zu erteilen, denn da soll der Grund zu einer richtigen Behandlung der Violine, zu einer reinen Intonation, zu einer guten Bogenführung gelegt werden. Fehler, die man in der ersten Zeit übersieht oder gering achtet, führen immermehr zu üblen Angewohnungen, die später kaum mehr zu beseitigen sind. Darum sollte der Schüler in der ersten Zeit möglichst viel unter der Aufsicht des Lehrers spielen, damit Falsches und Fehlerhaftes gar nicht aufkommen könne.

2. Es ist nicht zweckmäßig, den Schüler sogleich in den ersten Stunden nach Noten spielen zu lassen, weil seine Aufmerksamkeit dadurch auf zu Verschiedenartiges gelenkt wird. Richtige Haltung der Violine, Bogenführung, Erzeugung eines gesunden kernhaften Tones: das sind Dinge, welche die ungeteilteste Aufmerksamkeit erfordern und dem Schüler keine Zeit übrig lassen, den Blick auch noch auf die Noten zu richten. Die ersten Übungen werden daher am besten nach dem Gehöre ausgeführt, der Lehrer spielt vor, der Schüler ahmt nach. Anfangs genügen die leeren Saiten. Der Schüler übt sich zuerst in kurzen Strichen (in der Mitte des Bogens, an der Spitze, am Frosch), dann in längeren; zuerst in langsamer, dann in schnellerer Bewegung. Diese Übungen nehmen gleich anfangs eine rhythmische Form an, und bald spielt der Schüler auf den leeren Saiten mit gehöriger Einteilung des Bogens etwa Sätzchen, wie folgende:

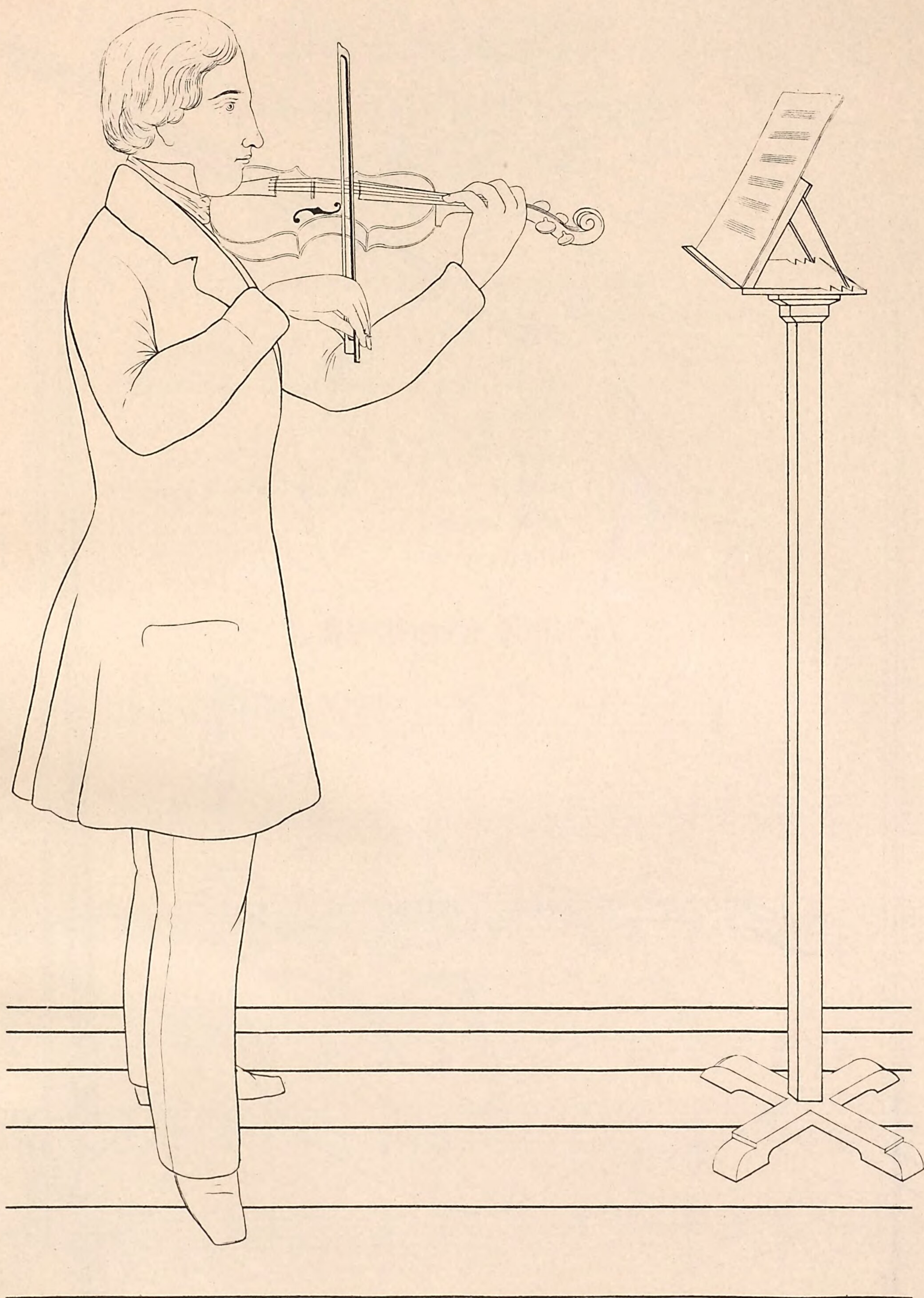


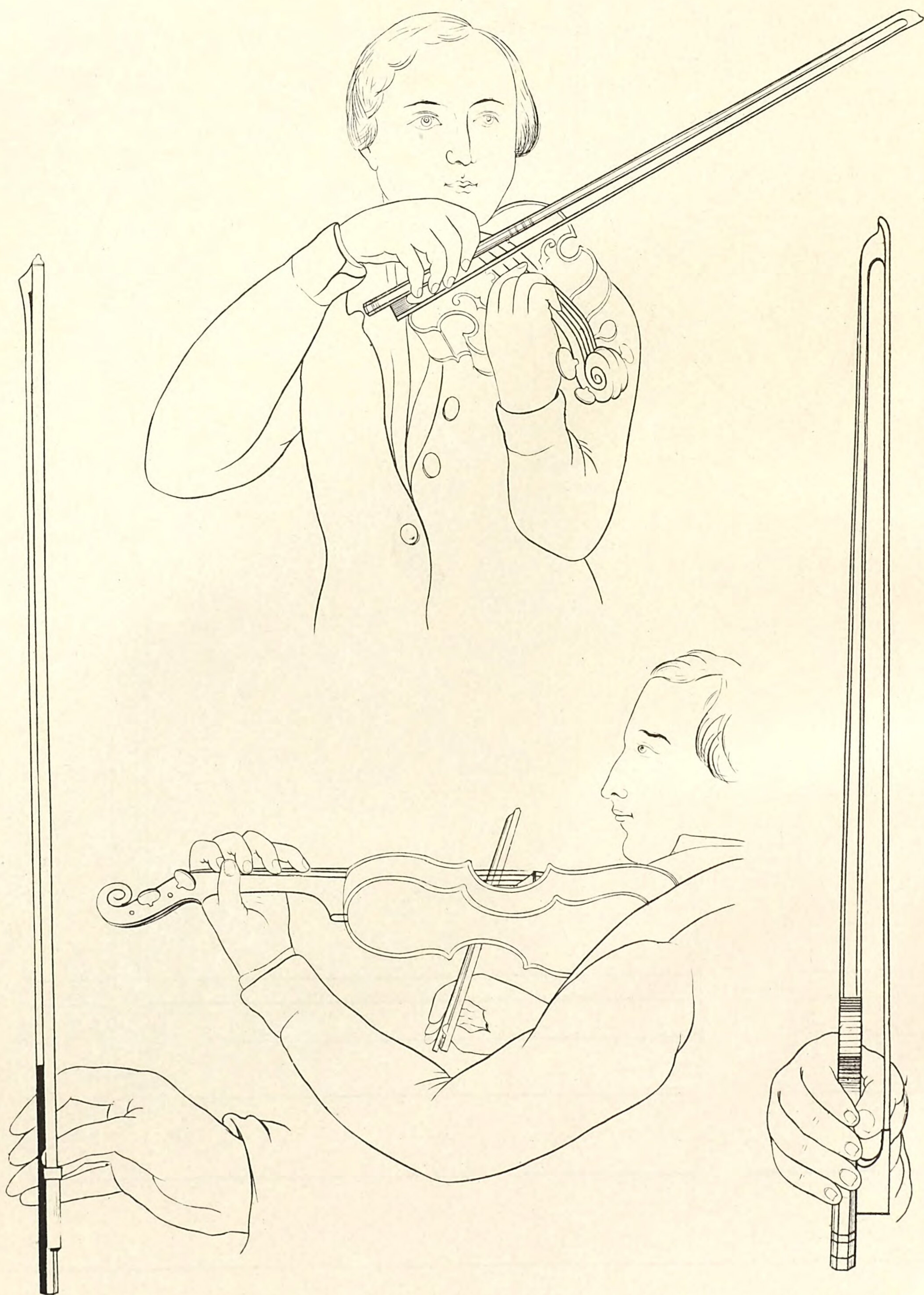
3. Ist durch solche Übungen der Schüler allmählich Herr seines Bogens geworden, so treten Finger-Übungen hinzu. Er lernt auf der E-Saite etwa die Töne e, f, g und a, später auch fis und b kennen, faßt den Unterschied auf, der zwischen einem halben und ganzen Ton stattfindet, und übt sich, diese Töne rein und sicher nachzuspielen. Der Lehrer läßt nun diese Töne verschiedenartig auf einander folgen, kleidet sie bald in diese, bald in eine andere rhythmische Form, und so entstehen allerlei kleine, ansprechende Sätze, die der Schüler leicht auswendig lernt und mit vieler Freude nachspielt.

4. In ähnlicher Weise wird der Schüler auch mit den Tönen der übrigen Saiten bekannt gemacht. Die melodischen Übungen werden dabei immer umfangreicher, die rhythmischen Formen immer mannigfaltiger; es treten verschiedene Stricharten hinzu, und so kann der Schüler mehrere Monate lang ohne alle Notenkenntnis auf das Zweckmäßigste beschäftigt werden.

5. Als Übungsstoff zum Auswendigspielen benütze der Lehrer hauptsächlich Choräle und Lieder, welche dem Schüler schon von der Schule her bekannt sind. Namentlich ist das Choralspiel ein vortreffliches Mittel, sich einen vollen und kräftigen Ton anzueignen.

6. Tritt endlich die Notenkenntnis ein, so hat der Schüler bereits viel gewonnen. Er besitzt ein Ohr, das im richtigen Auffassen der Tonverhältnisse geübt ist, eine Hand, die mit Leichtigkeit den Bogen zu handhaben versteht, Finger, welche willig und behende niederfallen und dabei den rechten Ort treffen, ein Tongedächtnis, das einen musikalischen Gedanken leicht zu behalten vermag, und ein Auge, das jetzt unverrückt sich den Noten zuwenden kann, weil kein anderer Gegenstand mehr dessen Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt.





HOHMANN'S

practische Violin-Schule.

Erster Cursus.

Zeichen für die Bogenstriche.

				Abwärts:	Aufwärts:
Ganzer Bogen					/
Halber oder Drittels - Bogen	am	Anfange			//
"	"	"	in der Mitte		//
"	"	"	an der Spitze		//
Kurzer Bogenstrich		am	Anfange		//
"	"	"	in der Mitte		//
"	"	"	an der Spitze		//

I. Die leeren Saiten.

The exercises are written on a single staff in G-clef (treble clef). Exercise 1 shows a whole note on the open E string (labeled 'e') with a bowing mark (a diagonal slash) above it, followed by a repeat sign and the instruction '10 mal'. Exercise 2 shows a whole note on the open A string (labeled 'a') with a bowing mark above it, followed by a repeat sign and the instruction '10 mal'. Exercise 3 shows a whole note on the open D string (labeled 'd') with a bowing mark above it, followed by a repeat sign and the instruction '10 mal'. Exercise 4 shows a whole note on the open G string (labeled 'g') with a bowing mark above it, followed by a repeat sign and the instruction '10 mal'. Exercises 5 through 10 show various bowing patterns and string crossings, with some exercises including repeat signs and the instruction '10 mal'.

II. Die Töne der E-Saite.

e f . g . a . h

0 1 . 2 . 3 . 4

11. *f* 10 mal

12. *g* 10 mal

13. *a*

14.

15.

16.

17. 10 mal

18. 40 mal

19.

4

20.

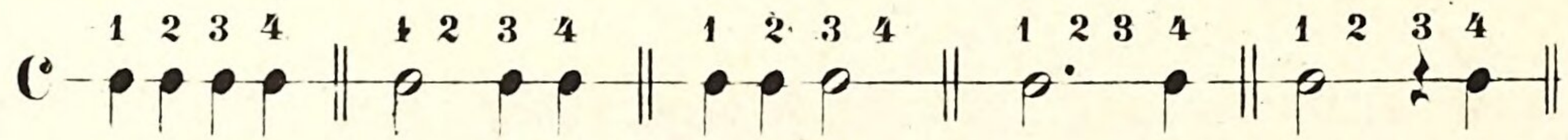
21.

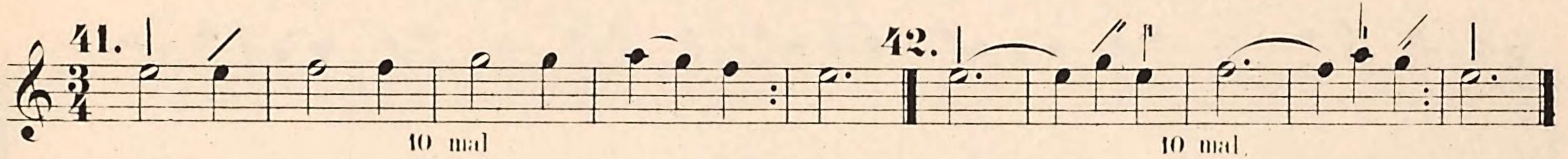
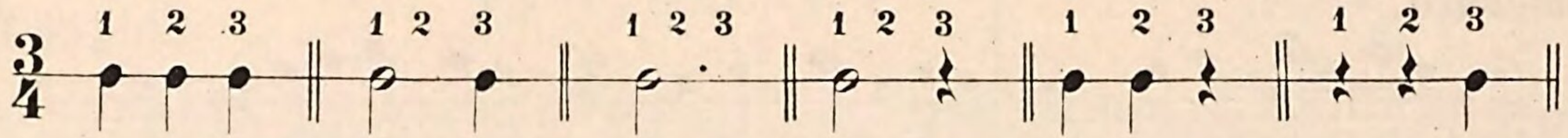
22. 23. 24.

Halber Bogen am Anfang. Halber Bogen an der Spitze. Halber und ganzer Bogen.

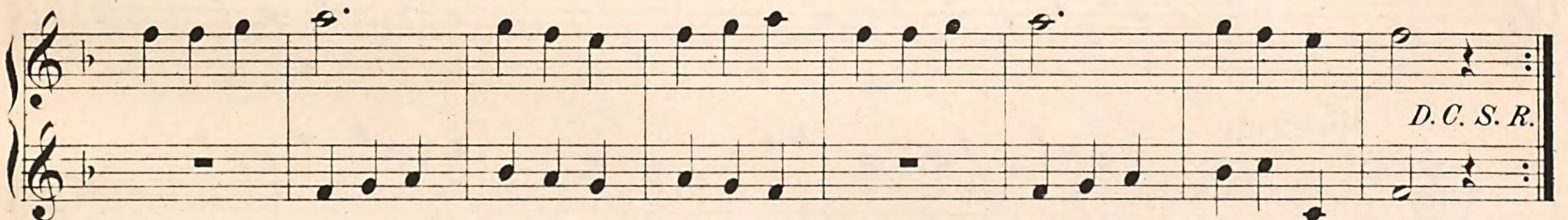
25. Andante.

26. Allegro.





Scherzando.



Adagio.



Moderato.

47.

Measures 47 and 48 of a piece in G major, common time (C). The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Both staves end with repeat signs.

Continuation of the musical notation for measures 47 and 48, showing the piano accompaniment in the left hand.

Allegretto.

48.

Measures 49 and 50 of a piece in G major, 3/4 time. The tempo is marked Allegretto. The melody in the right hand consists of quarter notes, and the left hand has a simple eighth-note accompaniment. Both staves end with repeat signs.

Continuation of the musical notation for measures 49 and 50, showing the piano accompaniment in the left hand.

Moderato.

49.

Measures 51 and 52 of a piece in G major, common time (C). The tempo is marked Moderato. The melody in the right hand includes some grace notes and rests. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Both staves end with repeat signs.

Continuation of the musical notation for measures 51 and 52, showing the piano accompaniment in the left hand.

Continuation of the musical notation for measures 51 and 52, showing the piano accompaniment in the left hand.

Moderato.

50.



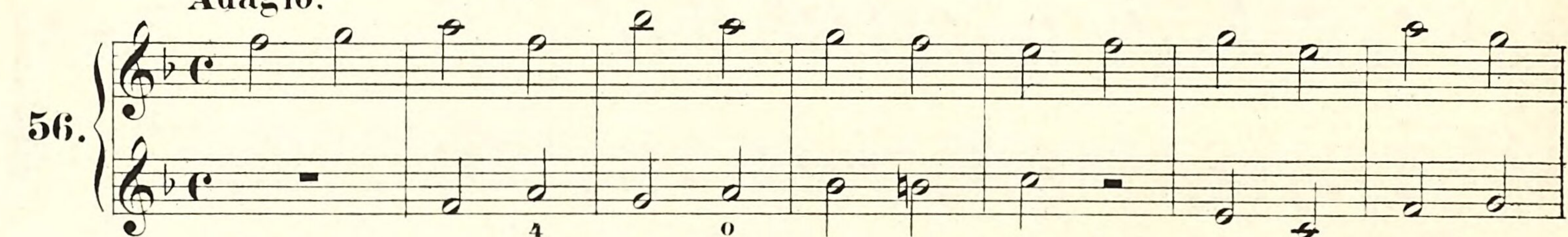
Allegretto.

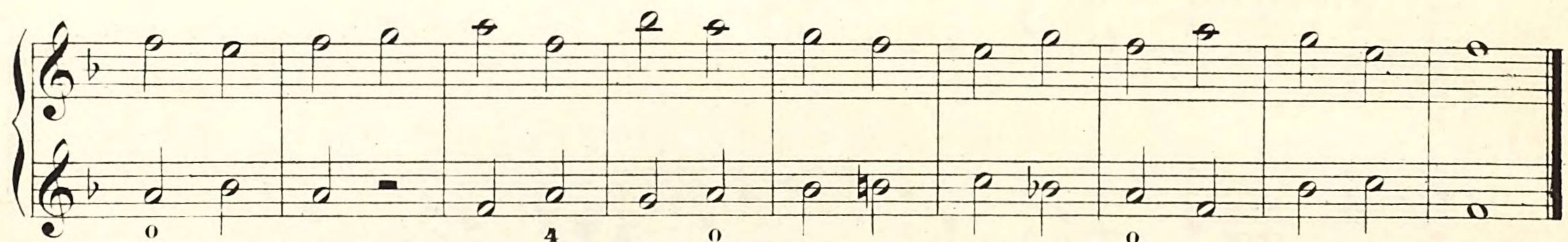
51.



52.  53. 

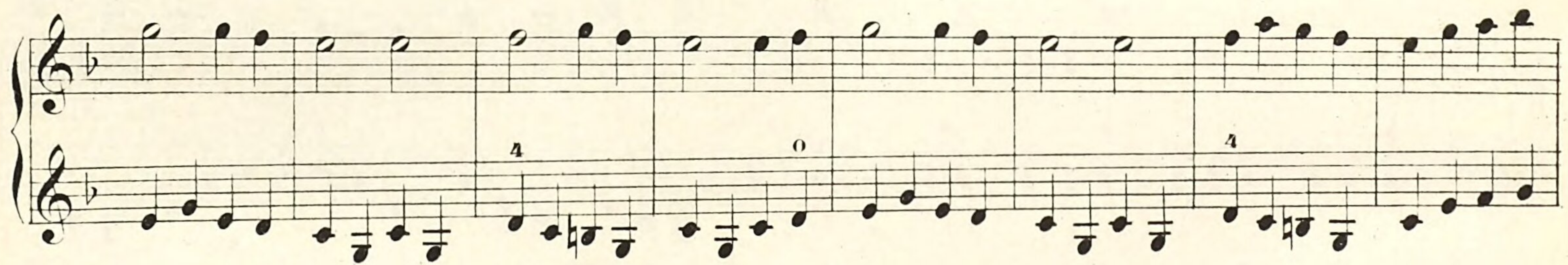
Adagio.

56. 



Allegretto.

57. 

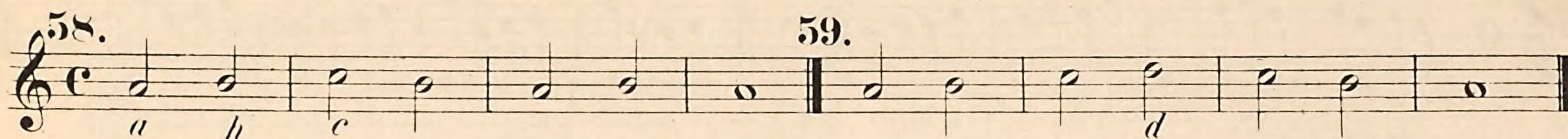


 *Fine.*

 *D. C. S. R.*

III. Die Töne der A-Saite.

a . h c . d . e
0 . 1 2 . 3 . 4



66. 3 liegen lassen!

10 mal

67.

10 mal

68.  69. 

Moderato.

Moderato.

70.

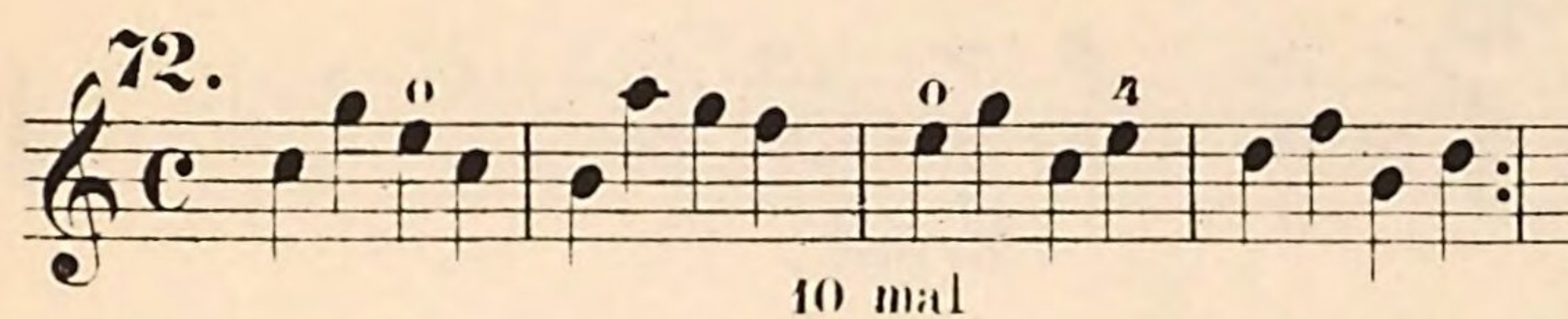
3 liegen lassen!.....!

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score consists of two staves. The piano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The voice part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano part features a melody with a 4-measure rest in the second measure. The voice part features a melody with a 4-measure rest in the second measure. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Andante.

71. *Andante.*

3 liegen lassen!.....

72.  10 mal

73.  10 mal

3 liegen lassen!.....

Moderato.

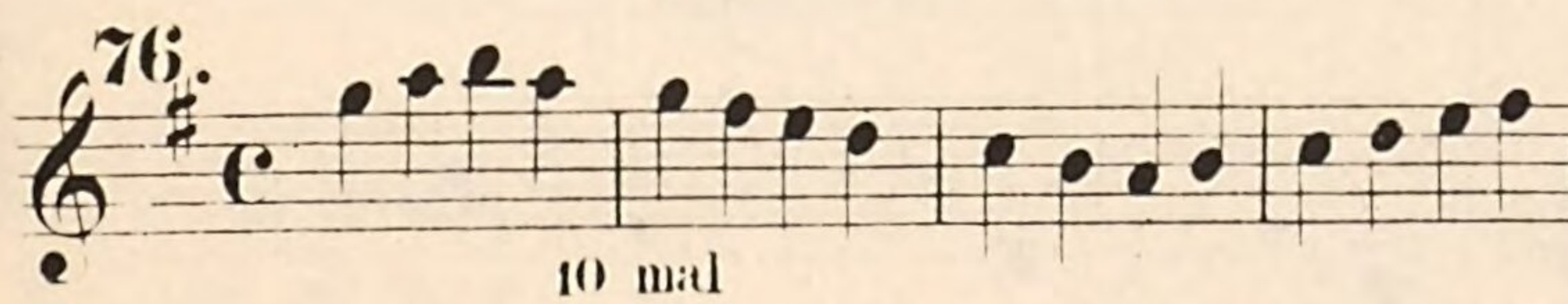
74. 

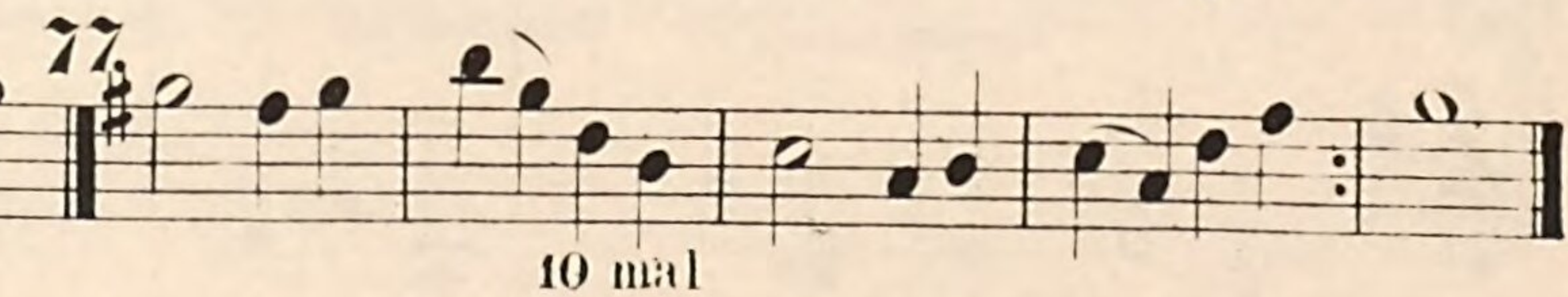



Allegretto.

75. 




76.  10 mal

77.  10 mal

80. *Andante.*

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score consists of two systems. The first system has four measures, and the second system has four measures. The piano part features a melody with eighth and sixteenth notes, and the voice part features a melody with quarter and half notes. The lyrics are written below the voice staff.

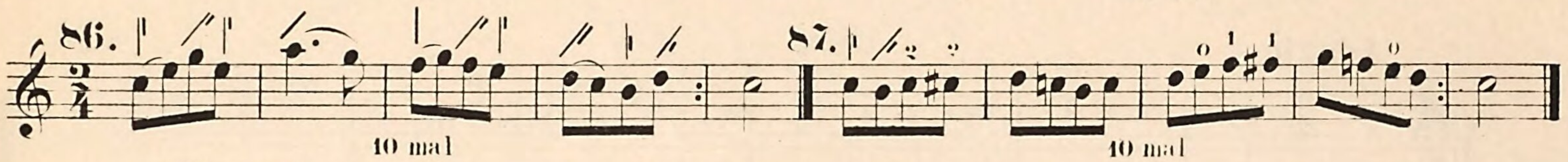
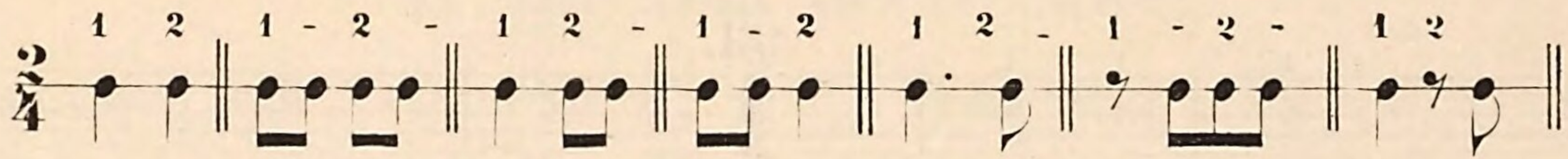
The first system of the musical score is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The melody consists of quarter notes. Above the staff, there are fingering numbers: '1.' above the first measure, '2' above the second measure, '2' above the third measure, '4' above the fourth measure, and '82.' above the fifth measure. Below the staff, there is a 'cis' marking under the third measure. The system ends with a double bar line. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

83. **Moderato.**

83. **Moderato.**

A musical score for a piano piece. It features two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides accompaniment. The piece begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line includes quarter and eighth notes, with some rests and a final cadence. The score is written on a single page with a decorative border.

The image shows a page from a music manuscript. It contains a musical score for a piece titled "The Bird Song" (Op. 10, No. 1) by Robert Schumann. The score is written on two staves, a treble staff and a bass staff, both with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music consists of a series of notes and rests, with a repeat sign at the end of the piece. The notation is in a standard musical style, with notes, stems, and rests clearly visible. The paper is aged and slightly yellowed.



Allegretto.



Andante.



92. 93.

94. 95.

10 mal 10 mal

Adagio.

96.

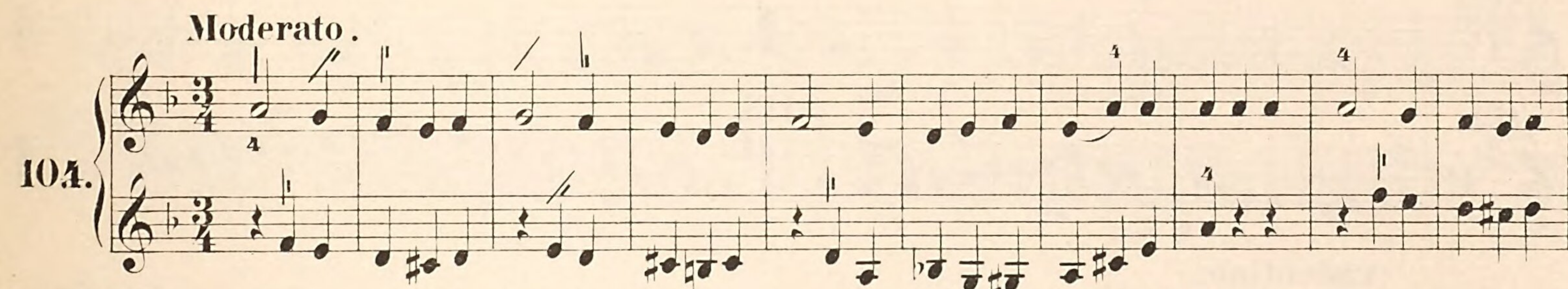
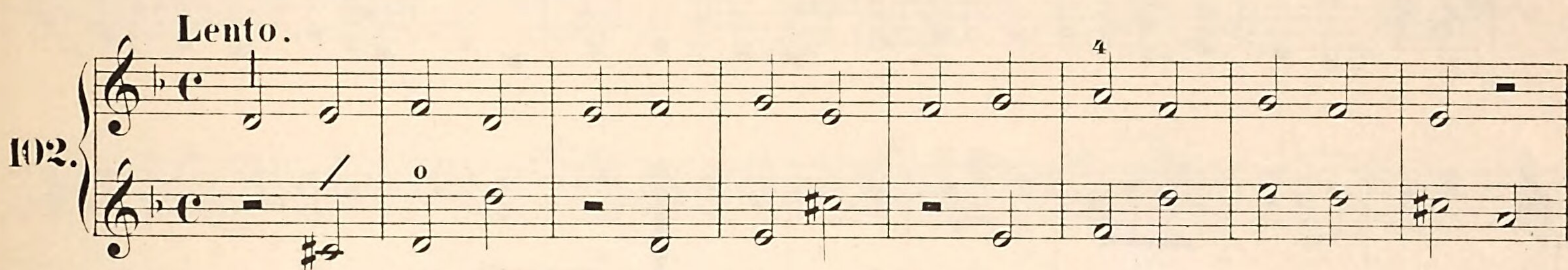
Allegro.

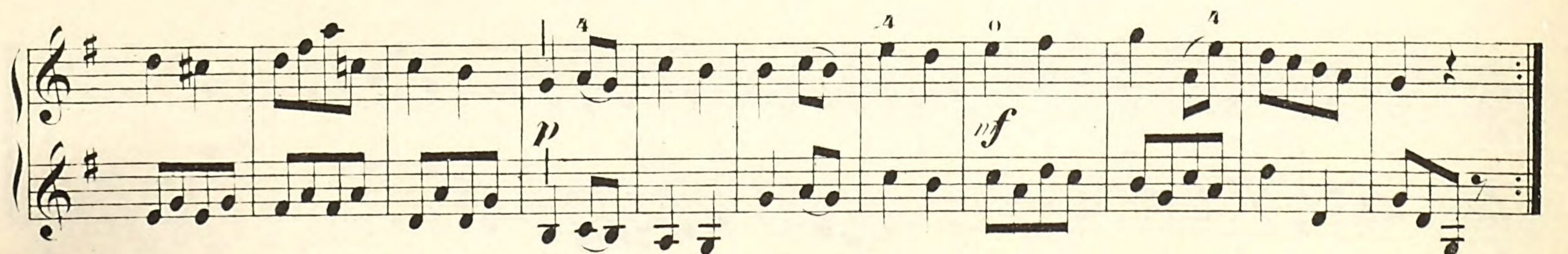
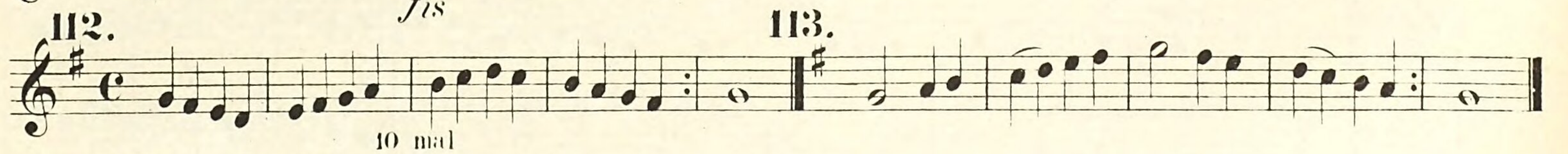
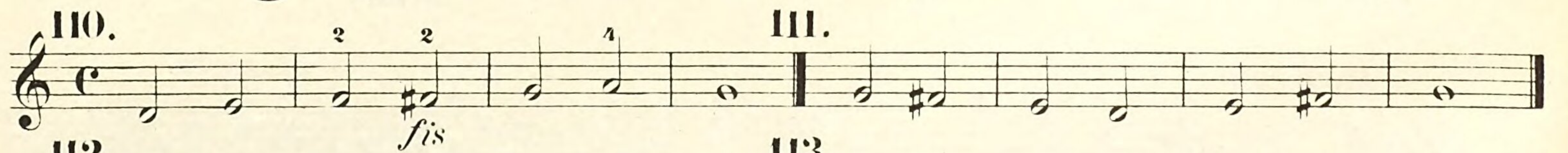
97.

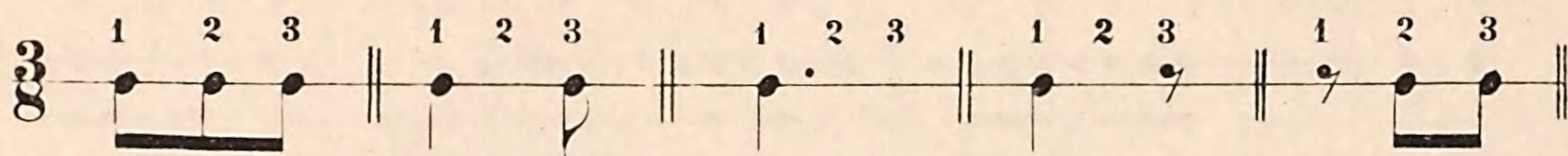
IV. Die Töne der D-Saite.

d . e f . g . a

0 . 1 2 . 3 . 4







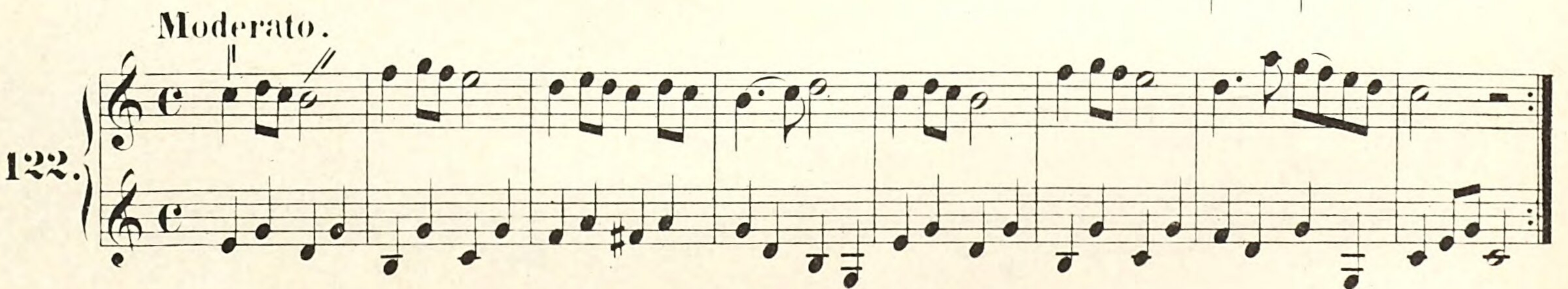
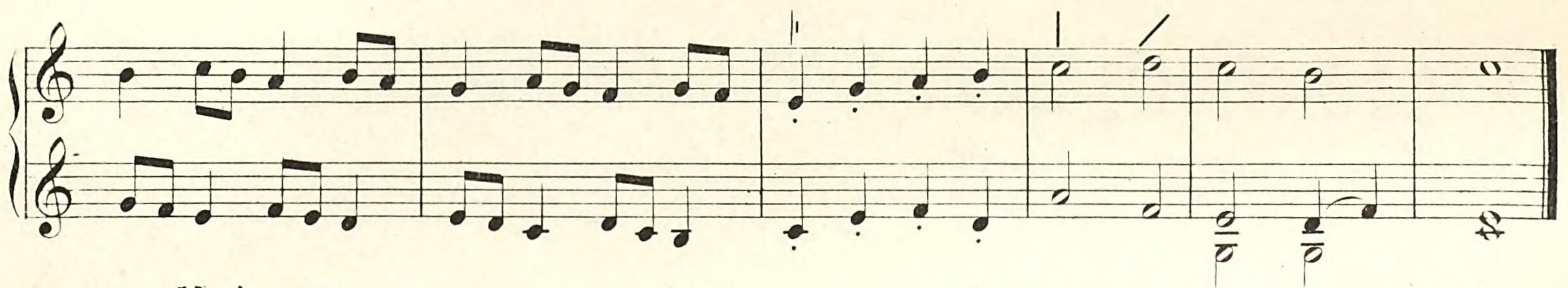
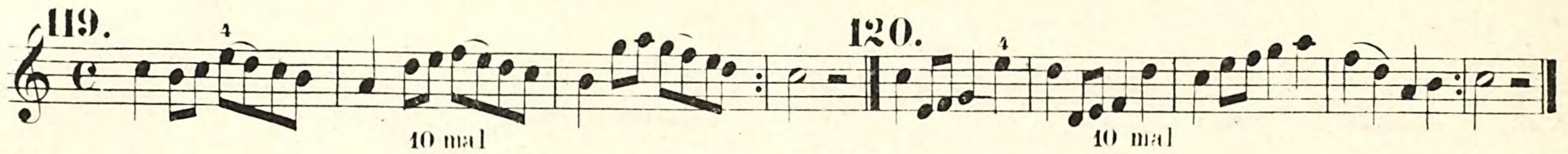
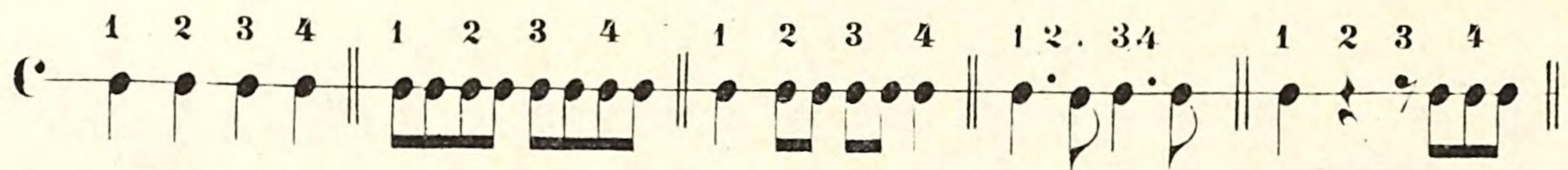
Allegretto



Allegretto.

A. Harder.







V. Die Töne der G-Saite.

g	.	a	.	h	e	.	d
0	.	1	.	2	3	.	4

127. *g a h c* 128. 4

129. 4 10 mal

130. 4 10 mal

131. *Adagio.*

131. *Adagio.*

The musical score for "The Bird Song" is written for a single melodic line and a single accompaniment line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Moderato". The piece begins with a "Crescendo" marking. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The piece is 16 measures long, ending with a double bar line.

132.

5 mal

133. *Allegretto.*

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features two staves, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, folk-like style. The first staff begins with a treble clef and a sharp sign. The second staff begins with a bass clef and a sharp sign. The music consists of several measures, including a repeat sign and a double bar line. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

[illegible]

134.  5 mal

135. *Allegro.* 



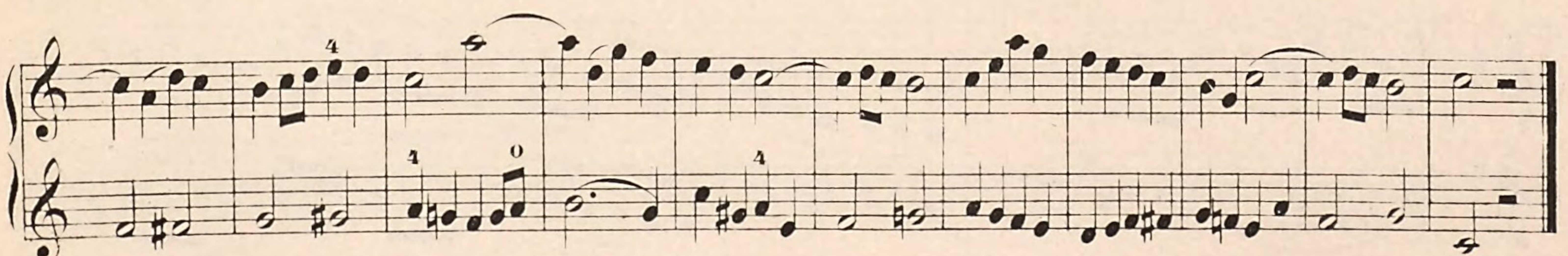


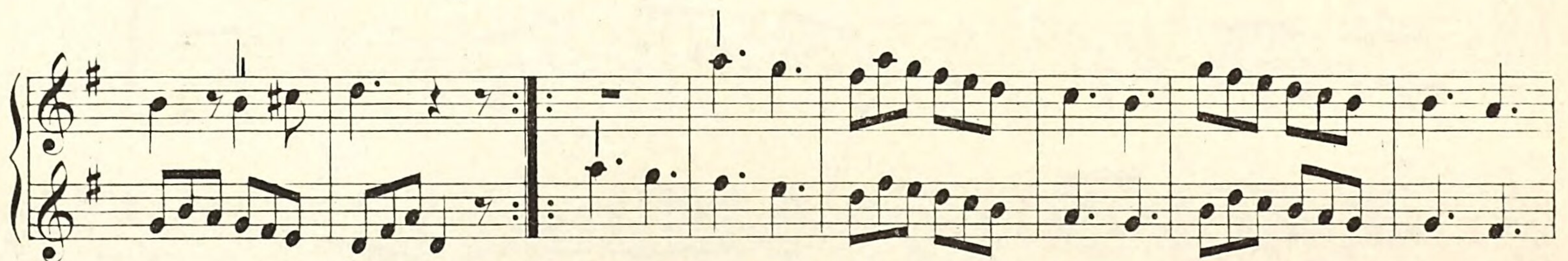
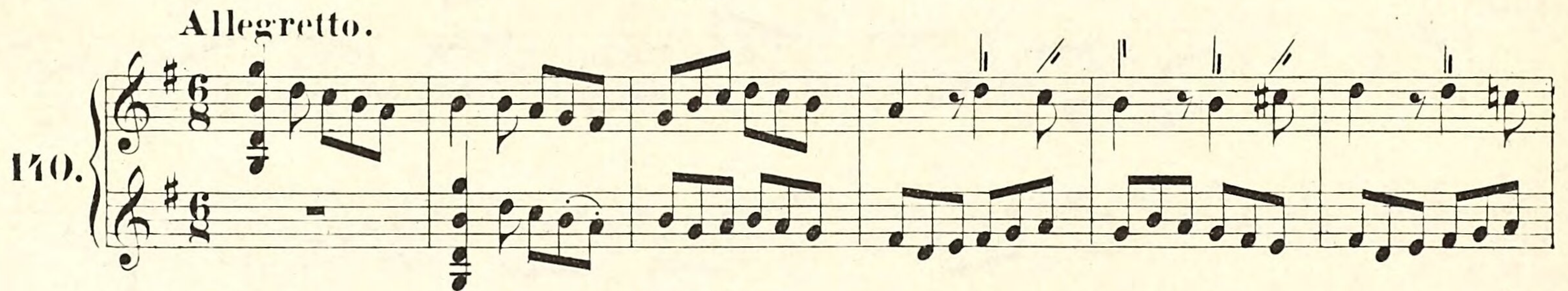
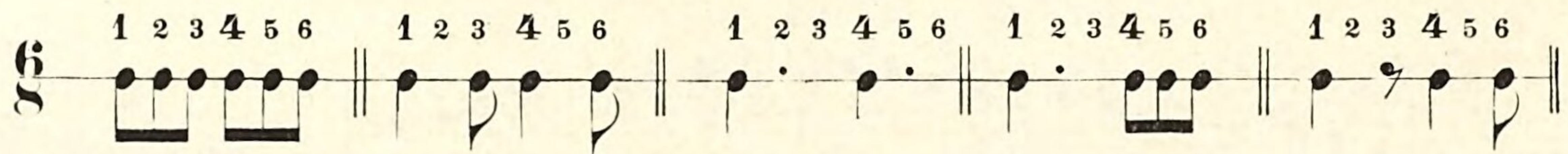


136.  10 mal

137.  10 mal

138. *Moderato.* 



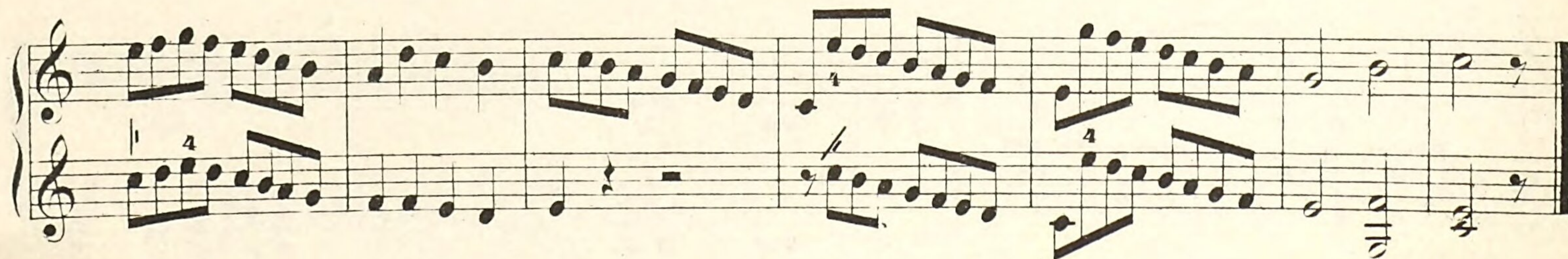
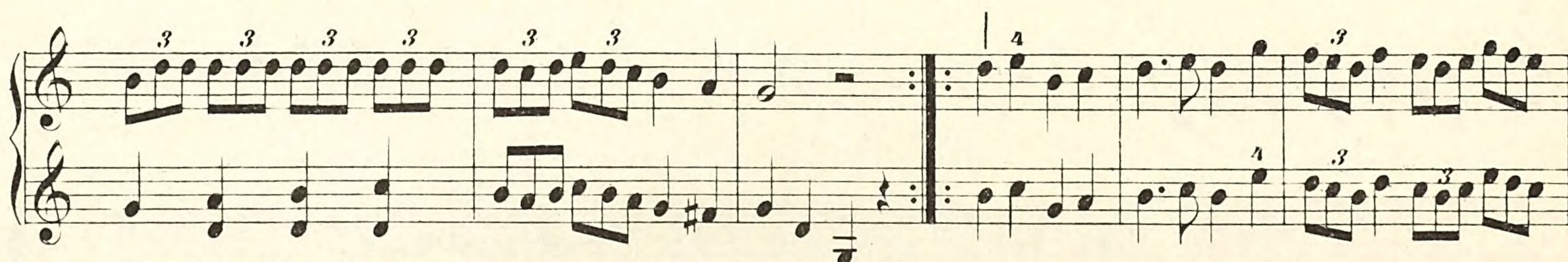
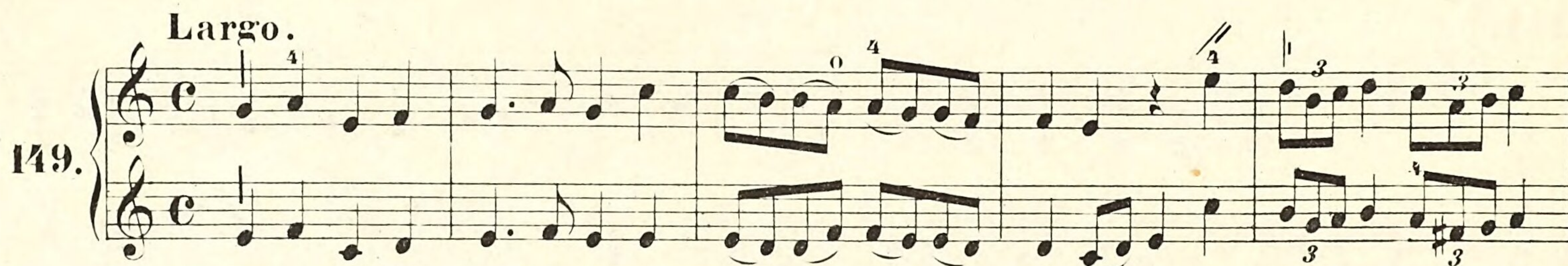
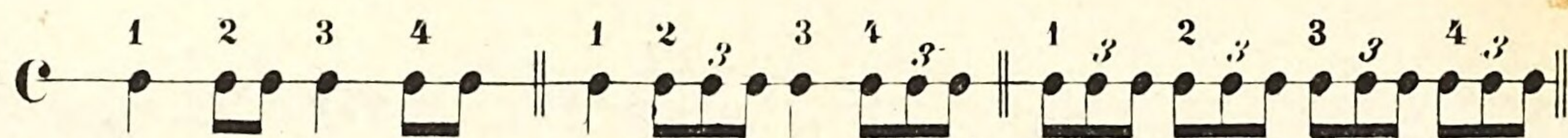


142. *g^{is}* 10 mal 143. *g^{is}* 10 mal

Allegretto. 144. Pleyel.

145. 146.

Moderato. 147. Fröhlich.



HORMANN'S

practische Violin-Schule.

Zweiter Cursus.

Uebungen in den gangbarsten Tonarten.

I. C-dur.

151.

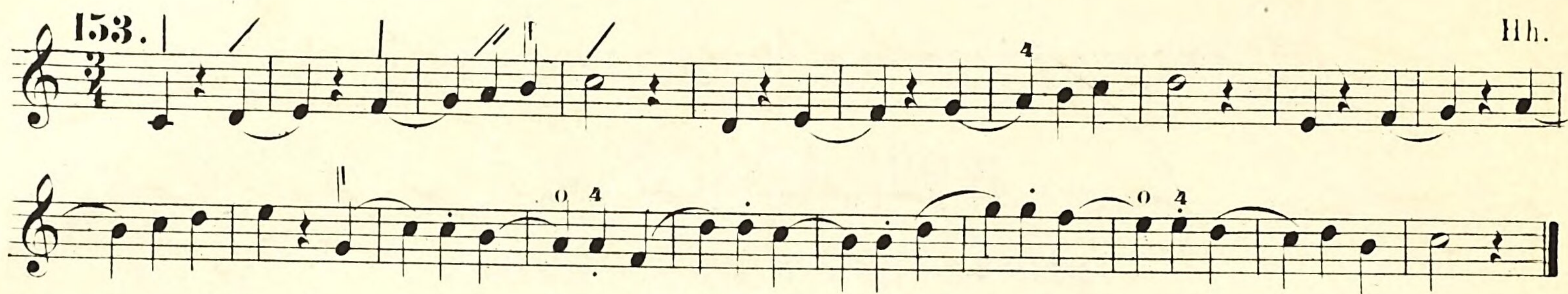
3 liegen lassen
sen
4

Moderato.

152.

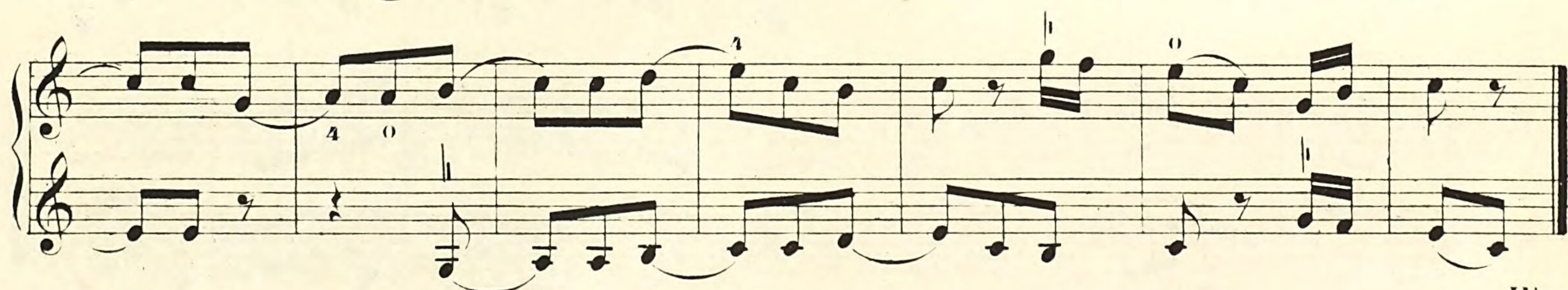
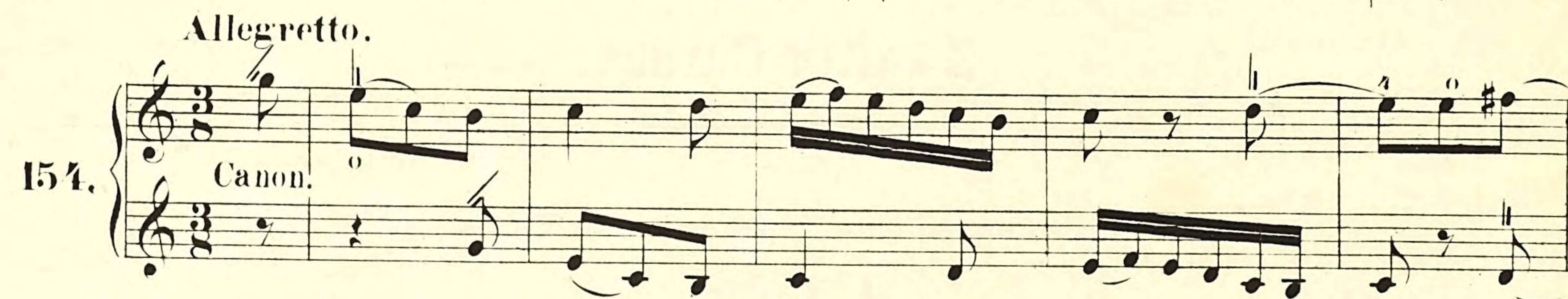
3
4

153. Hh.

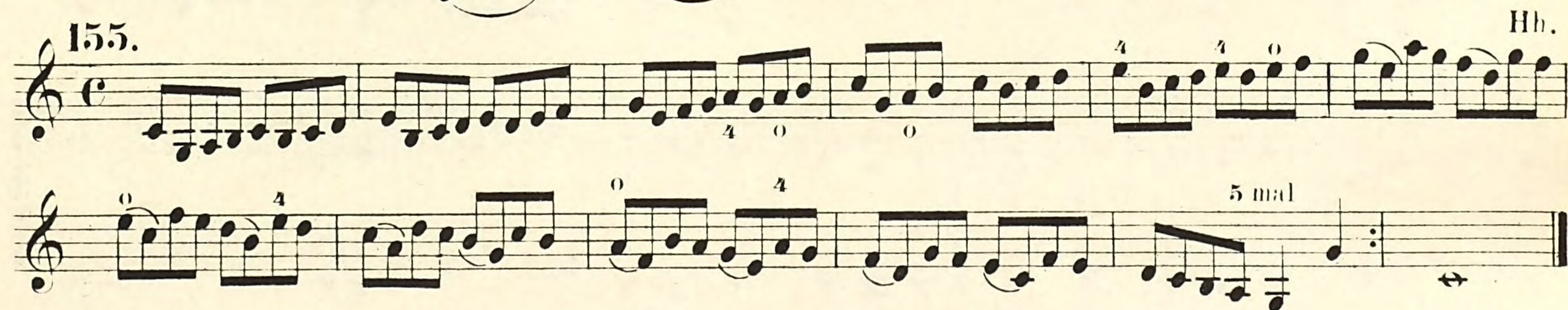


Allegretto.

154. Canon.



155. Hh.



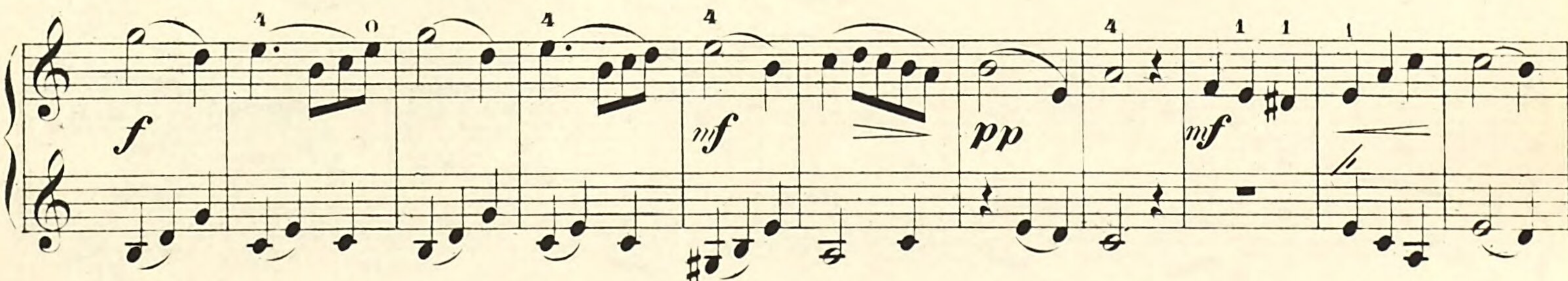
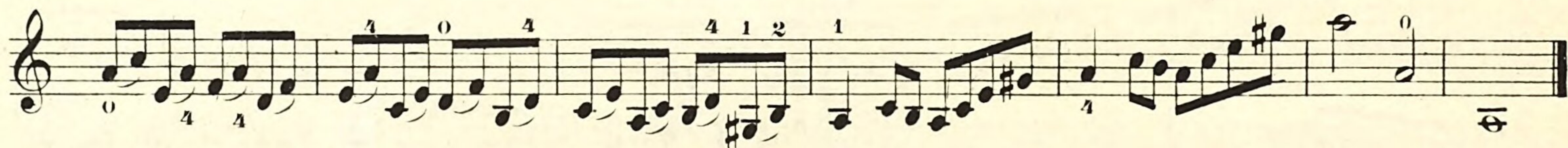
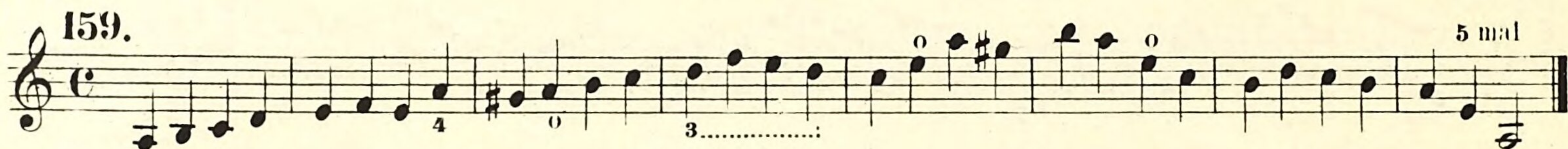
156. Hh.



157. *a.* Hh

158. *Andante.* Spohr.

2. A-moll.



3. G - dur.

163. 5 mal

164. Hh.

Andante. (Allegretto.)

165.

166.

167. Hh.

Allegretto.

168.

169.

Andante.

Pleyel.

170.

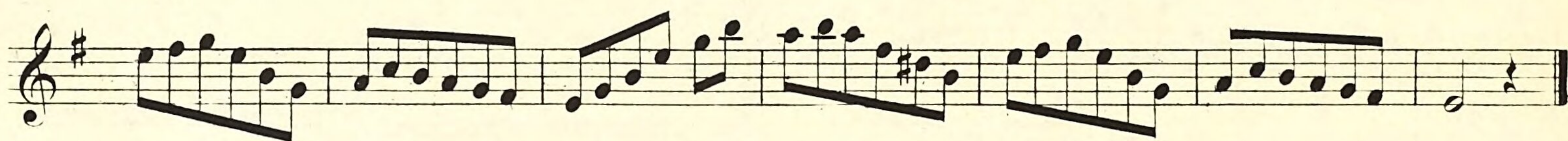
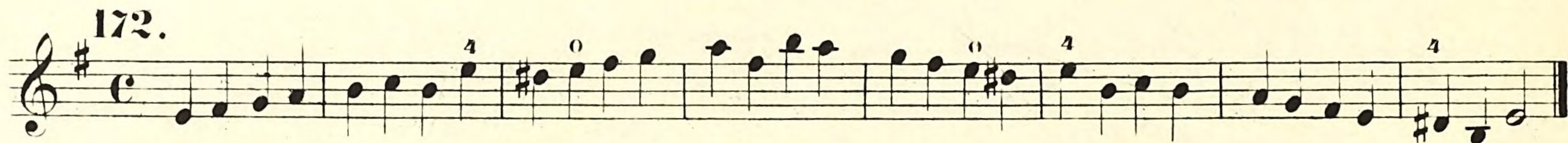
Musical score for exercise 170, marked Andante. The piece is in G major and 6/8 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the piece, with the right hand playing a more active melodic line and the left hand providing a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

Allegretto.

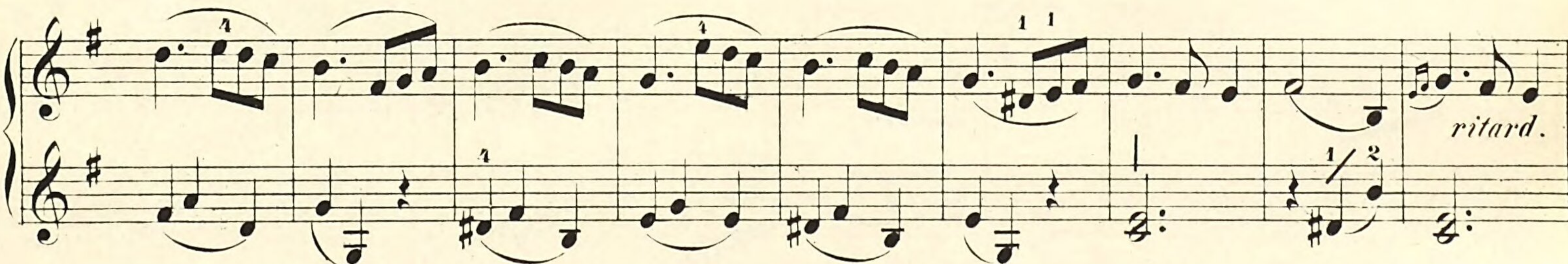
171.

Musical score for exercise 171, marked Allegretto. The piece is in G major and 2/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the piece, with the right hand playing a more active melodic line and the left hand providing a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

4. E - moll.

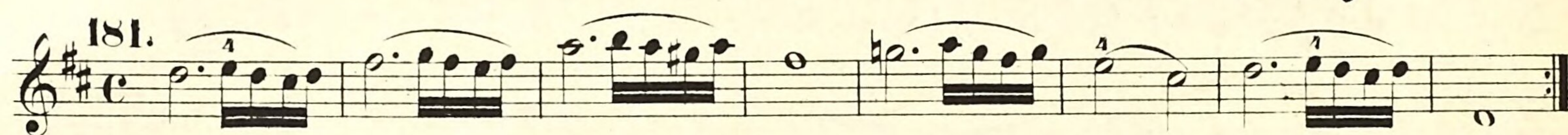
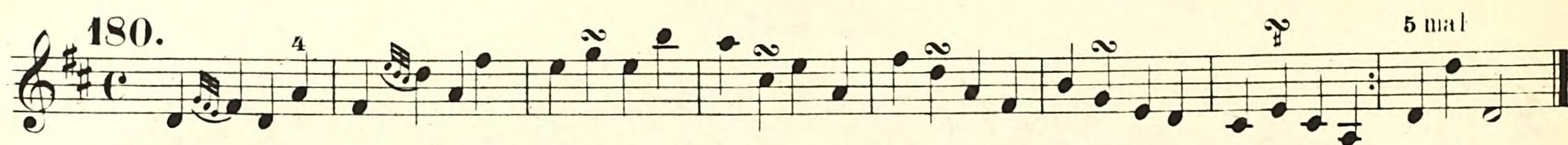


Allegretto.



5. D-dur.





6. H-moll.

185.  3 liegen lassen.....

186.  1 lie.....gen.....

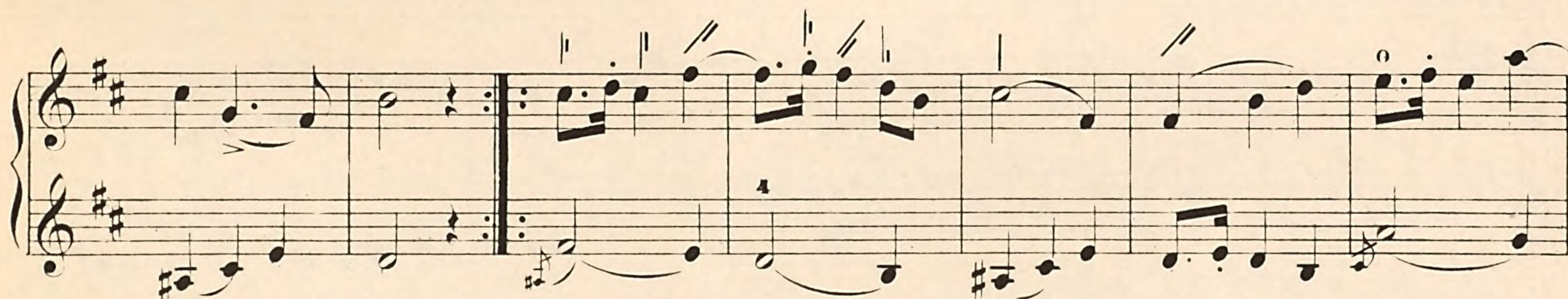
 5 mal
las.....sen.....

Allegretto.

Hohmann.

187. 



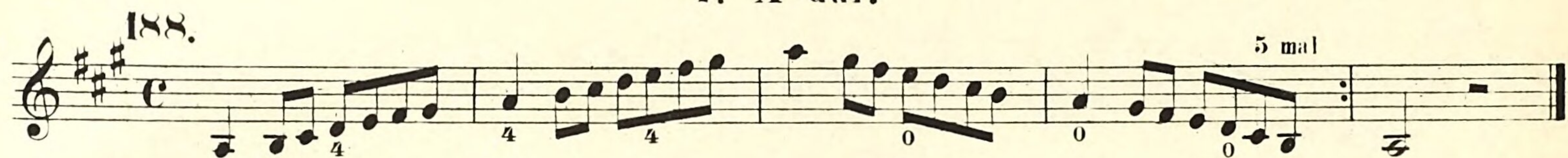






7. A-dur.

188. 5 mal



189. Hh.



190. Moderato.



191. Hh.



192. Hh.

193. Hh.

2 liegen lassen

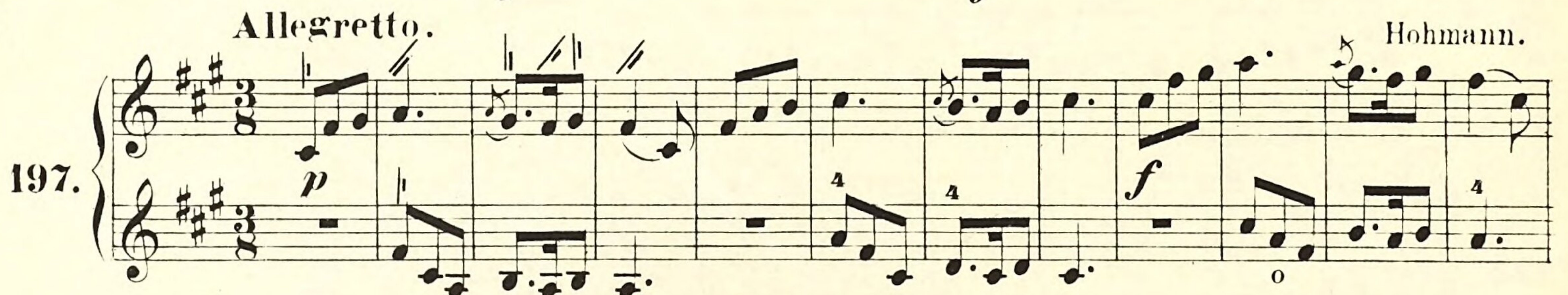
194. Andante. Mazas.

5 mal

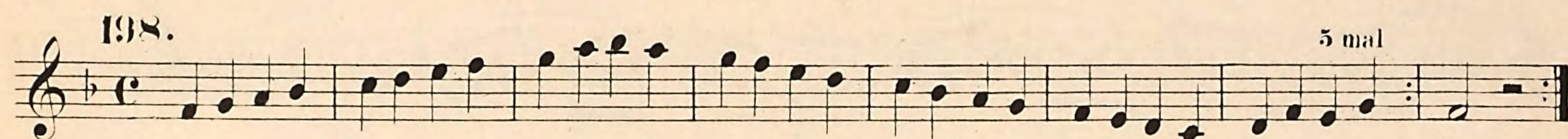
rall.

rall.

8. Fis-moll.



9. F-dur.



Allegretto.



201. | Hh.

202. Mazas.

Andante.

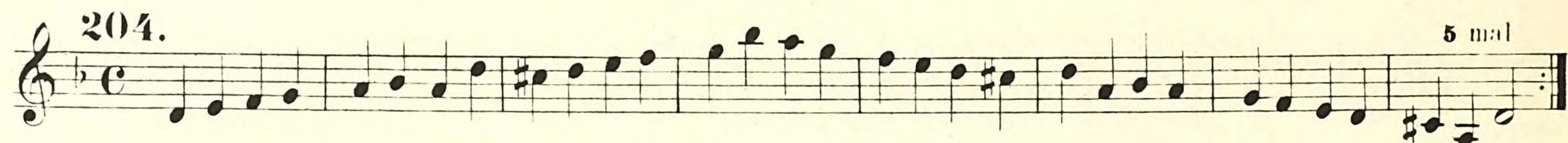
Andante.

203.

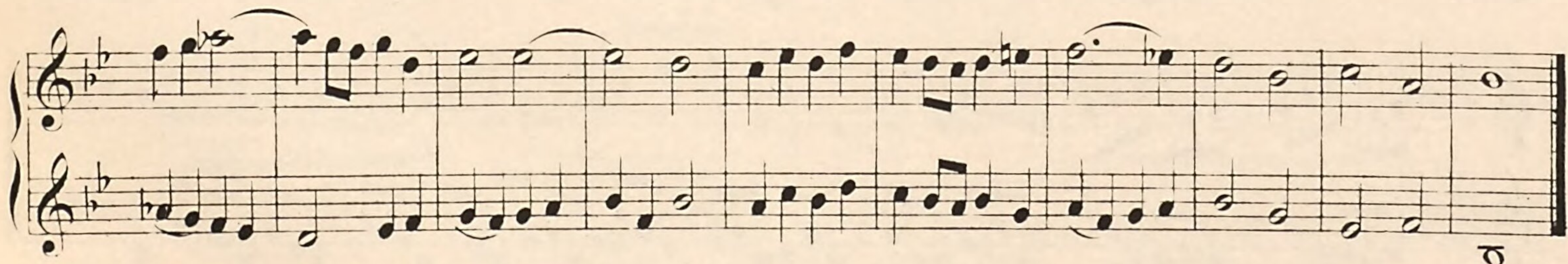
dolce

Musical notation for a piano piece, numbered 203. The tempo is marked *Andante.* and the mood is *dolce*. The score consists of seven systems of two staves each. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f*, *p*, *ritard.*, *a tempo*, *crescen.*, *do*, and *p*. The piece concludes with a double bar line.

10. D-moll.



II. B-dur.



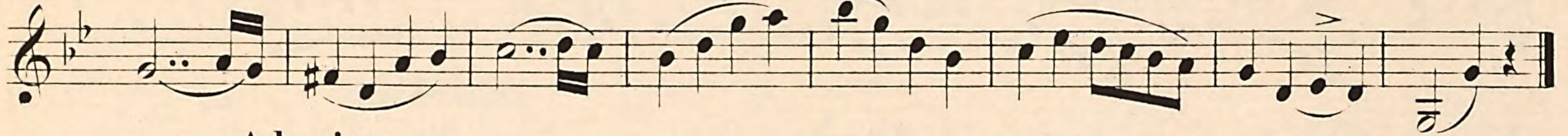
209. Hh.

Allegro molto.

210. Zinkeisen.

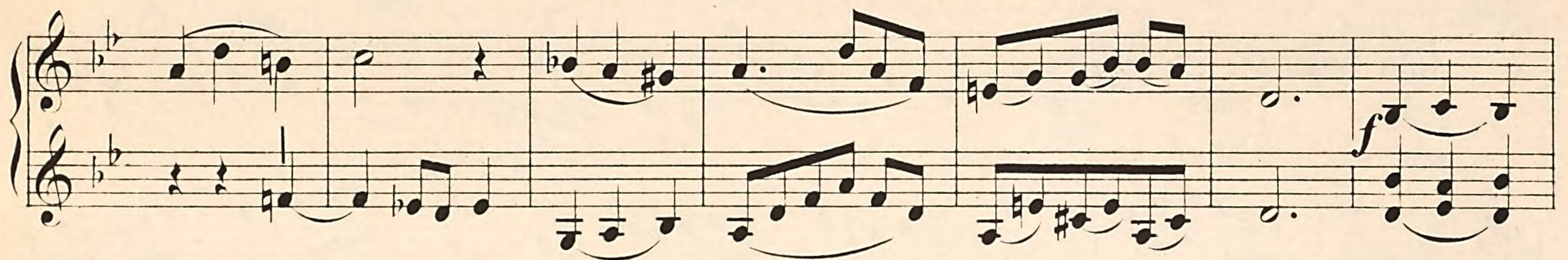
211. 

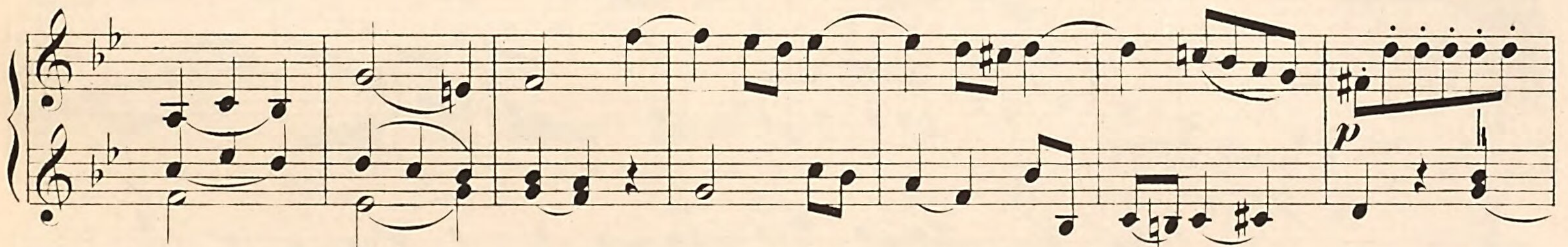
212.  Hh.



Adagio.

213. 



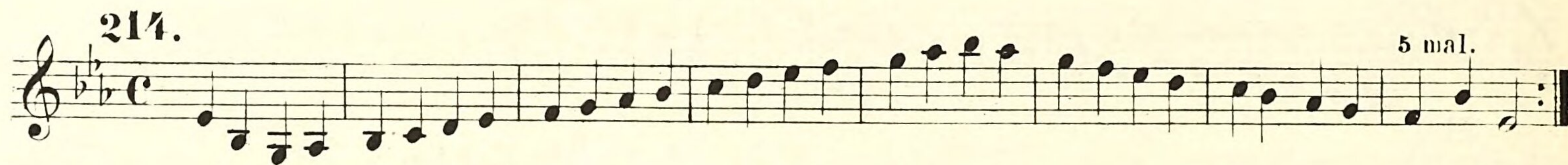








13. Es-dur.



217. Hh.

Two staves of music in B-flat major, common time. The first staff (Horn) contains measures 217 and 218. Measure 217 features a series of eighth-note runs. Measure 218 continues with similar eighth-note patterns and includes a trill (tr) on the second staff.

218. Hh.

Two staves of music in B-flat major, common time. The first staff (Horn) contains measures 218 and 219. Measure 218 includes a trill (tr) on the second staff. Measure 219 continues with eighth-note patterns and includes a trill (tr) on the second staff.

219. Andante.

Two staves of music in B-flat major, 2/4 time. The first staff (Piano) contains measures 219 and 220. Measure 219 features a series of eighth-note runs. Measure 220 continues with similar eighth-note patterns and includes a trill (tr) on the second staff.

Two staves of music in B-flat major, 2/4 time. The first staff (Piano) contains measures 220 and 221. Measure 220 features a series of eighth-note runs. Measure 221 continues with similar eighth-note patterns and includes a trill (tr) on the second staff.

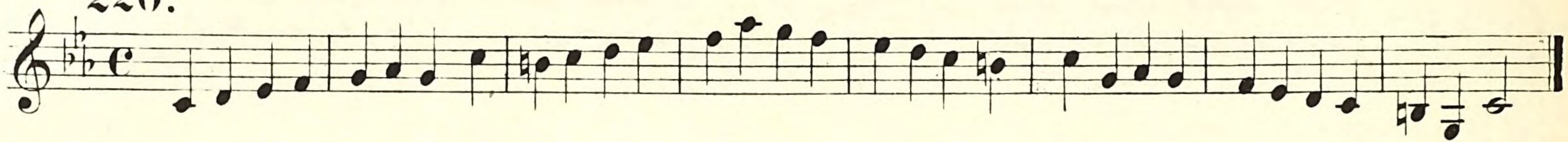
Two staves of music in B-flat major, 2/4 time. The first staff (Piano) contains measures 221 and 222. Measure 221 features a series of eighth-note runs. Measure 222 continues with similar eighth-note patterns and includes a trill (tr) on the second staff.

Two staves of music in B-flat major, 2/4 time. The first staff (Piano) contains measures 222 and 223. Measure 222 features a series of eighth-note runs. Measure 223 continues with similar eighth-note patterns and includes a trill (tr) on the second staff.

Two staves of music in B-flat major, 2/4 time. The first staff (Piano) contains measures 223 and 224. Measure 223 features a series of eighth-note runs. Measure 224 continues with similar eighth-note patterns and includes a trill (tr) on the second staff.

14. C- moll.

220.



221.



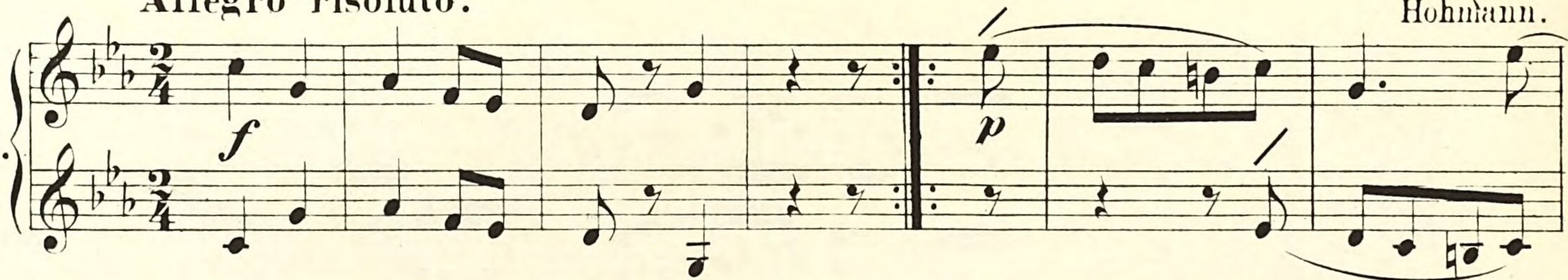
Hh.



Allegro risoluto.

Hohnmann.

222.



Fine.



D.C.

HOHMANN'S

practische Violin-Schule.

Dritter Cursus.

Gesteigerte Uebungen in den gangbarsten Tonarten.

1. C-dur und A-moll.

223. Hohmann.

224. Hohmann.

225. Hohmann.

Allegro.

Campagnoli.

226.

The musical score is written for piano in C major, 2/4 time, with the tempo marking 'Allegro.' and the composer 'Campagnoli.' The piece is numbered 226. The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte), as well as a crescendo marking (*cresc.*). Articulation marks and fingerings (specifically '4') are used throughout. The score is organized into seven systems, each with a treble and bass staff. The piece ends with a repeat sign and a final measure marked *p*.

This piano score consists of five systems, each with two staves. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) markings. The third system features a first ending bracket. The fourth system continues with *mf* and *p* dynamics. The fifth system concludes with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

227. *Largo.*

Hohmann.

This exercise, numbered 227 and titled 'Largo', is composed of four systems of single staves. It is attributed to Hohmann. The tempo is indicated as 'Largo'. The score begins with a piano (*p*) dynamic and includes a variety of other dynamics: forte (*f*), mezzo-forte (*mf*), fortissimo (*ff*), and pianissimo (*pp*). The notation features eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings such as 4 and 0.

228. **Adagio.** | von Blumenthal.

Alla capella.

1 u. 2 lie - gen lassen!



1 lie - gen las - sen!

The first system of musical notation consists of a grand staff with two staves. The upper staff contains a melody with several measures, including a triplet of eighth notes marked with a '4' above it. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The lyrics '1 lie - gen las - sen!' are written below the first three measures of the upper staff.



The second system of musical notation continues the piece. It features a grand staff with two staves. The upper staff has a melody with a triplet of eighth notes marked with a '4' above it. The lower staff continues the accompaniment.



The third system of musical notation continues the piece. It features a grand staff with two staves. The upper staff has a melody with a triplet of eighth notes marked with a '4' above it. The lower staff continues the accompaniment.



The fourth system of musical notation continues the piece. It features a grand staff with two staves. The upper staff has a melody with a triplet of eighth notes marked with a '4' above it. The lower staff continues the accompaniment, which includes some chords marked with a 'tr' (trill) symbol.



The fifth system of musical notation continues the piece. It features a grand staff with two staves. The upper staff has a melody with a triplet of eighth notes marked with a '4' above it. The lower staff continues the accompaniment, which includes some chords marked with a 'tr' (trill) symbol.



The sixth system of musical notation continues the piece. It features a grand staff with two staves. The upper staff has a melody with a triplet of eighth notes marked with a '4' above it. The lower staff continues the accompaniment.



The seventh system of musical notation continues the piece. It features a grand staff with two staves. The upper staff has a melody with a triplet of eighth notes marked with a '4' above it. The lower staff continues the accompaniment.

2. G-dur und E-moll.

229. Andante. *4* Hh.

230. Allegretto. *4* Hh.

231. Allegro moderato. *p* Mazas.

This page of musical notation, page 55, features eight systems of music. Each system consists of a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f*, *p*, *dolce*, and *cresc.*. There are also some performance instructions like *4* and *5* above notes. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, and some triplets. The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano), with *dolce* (sweet) and *cresc.* (crescendo) indicating specific musical effects. The page ends with a double bar line and a *5* below the final note.

Allegro.

Pleyel.

232.

This musical score is for Pleyel's 232nd exercise, marked 'Allegro'. It is written for piano in G major (one sharp) and common time. The score consists of eight systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano), with a *dolce* marking in the second system. There are also articulation marks like accents and slurs. The piece features several technical challenges, including sixteenth-note passages, triplets, and complex chordal textures. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

This page of musical notation, numbered 57, contains eight systems of piano music. The notation is written for a single melodic line on a five-line staff, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is characterized by a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *p dolce* (piano dolce) are used throughout to indicate changes in volume and mood. Some measures include articulation marks like accents and slurs. The notation is presented in a clear, professional layout, typical of a printed musical score.

3. D-dur und H-moll.

233. Allegro moderato.

Hohmann.

234. Lento.

Hohmann.

Allegro moderato.

von Blumenthal.

235.

This page of musical notation, page 59, contains seven systems of two staves each. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The first staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The second staff has a '4' below it, indicating a fourth.
- System 2:** The first staff has a '4' above it. The second staff has '4' and '0' below it, and a *decresc.* marking at the end.
- System 3:** The first staff has a *p* (piano) dynamic marking. The second staff has a *cresc.* marking at the end.
- System 4:** The first staff has a forte (*f*) dynamic marking. The second staff has a '4' below it.
- System 5:** The first staff has a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The second staff has a '4' below it.
- System 6:** The first staff has a *p* (piano) dynamic marking. The second staff has a *dimin.* marking at the end.

4. A-dur und Fis-moll.

236. 1 zugleich auf G u. D aufsetzen!

III.

Andante.

Hohmann.

237.

238. Allegro.

Hohmann.

2 liegen lassen

cresc. *scen* *do* *f*

decresc. *p* *f* *p*

Allegro agitato.

F. Stahl.

p *f* *decresc.* *f* *p* *pp*

5. E-dur und Cis-moll.

240.

241. Allegro.

p 1 zugleich auf D u. A aufsetzen und liegen lassen.....

cre - - - - - cen - - - - - do *f* *decrease. p*

242. Moderato.

243.

244. Allegretto.

6. H-dur und Gis-moll.

245.

246.

Mit beiden Fingersätzen zu üben.

247.

1 liegen lassen.....

248.

Mit beiden Fingersätzen zu üben.

8. F-dur und D-moll.

249. Allegro.

Hohmann.

250. Presto.

Hohmann.

Allegro moderato.

von Blumenthal.

251.

The musical score is written for piano and consists of eight systems of two staves each. The tempo is marked "Allegro moderato." and the composer is "von Blumenthal." The piece is numbered "251." in the upper left corner. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *p*, *dolce*), articulation (accents), and fingerings (3, 4). The first system begins with a treble clef and a common time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano) and *dolce* (sweet). The piece concludes with a *dolce* marking in the final system.

1 zugleich auf E u. A aufsetzen und liegen lassen.....

The musical score on page 65 consists of eight systems of piano music. Each system is written for two staves, treble and bass. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte), 'p' (piano), 'dolce' (softly), and 'cresc.' (crescendo). The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

9. B-dur und G-moll.

252. Allegro moderato.

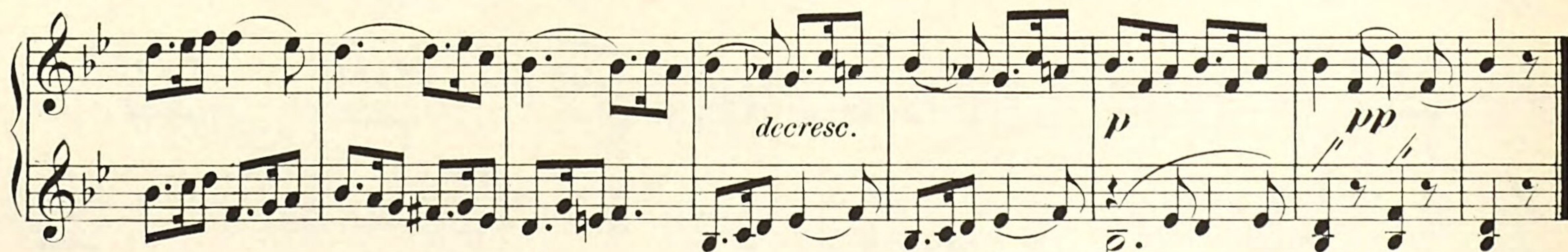
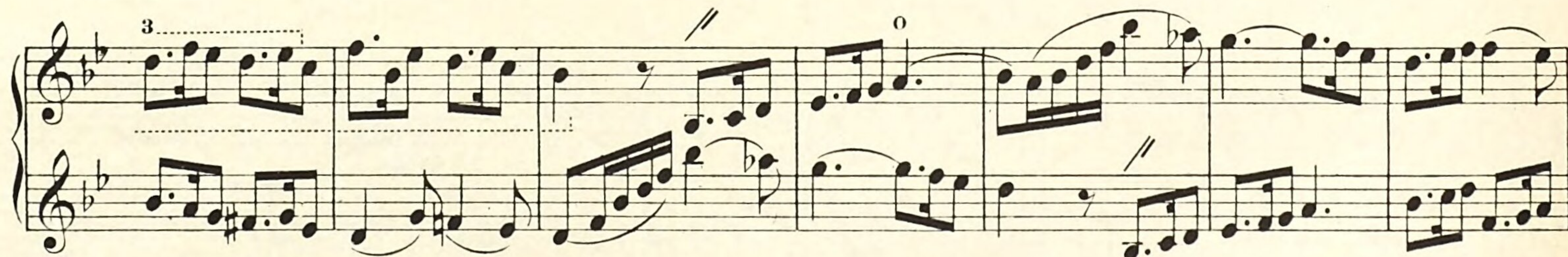
Hohmann.



Allegro.

Spohr.

253.

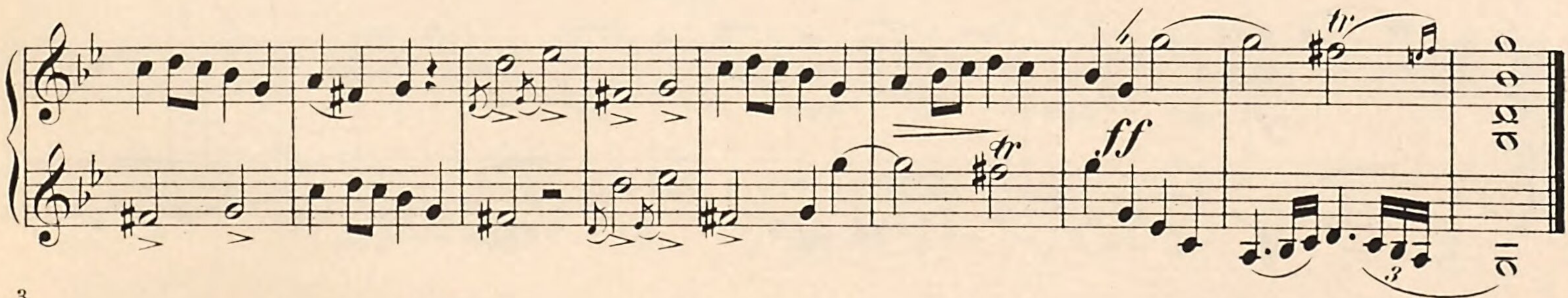
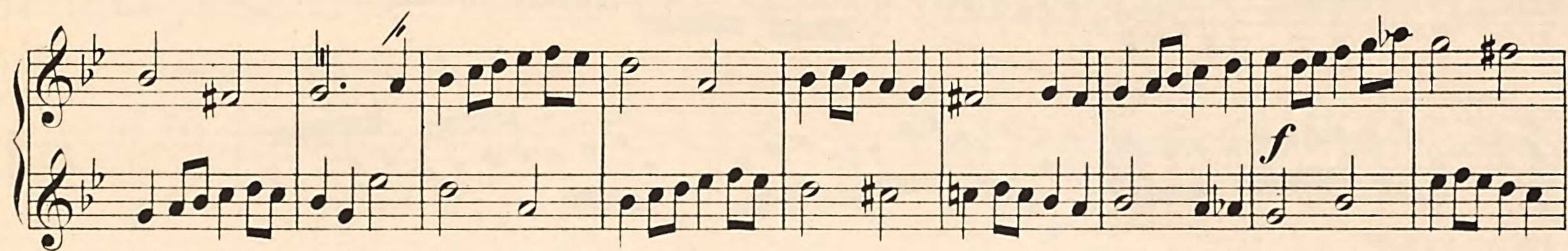


Allegro moderato.

Langlet.

254.





255. Andante. Hohmann.

256. Allegro. 10. Es-dur und C-moll. Hohmann.

Allegro moderato. von Blumenthal.

257.

This page of musical notation consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features triplets in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand.
- System 2:** Includes a first ending bracket labeled "1." at the end of the system.
- System 3:** Includes a second ending bracket labeled "2." at the beginning of the system.
- System 4:** Includes a piano (*p*) dynamic in the right hand.
- System 5:** Includes a *dim.* (diminuendo) marking in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand.
- System 6:** Continues the melodic and harmonic development.
- System 7:** Includes a forte (*f*) dynamic in the right hand.
- System 8:** Concludes the page with a final cadence.

258. Allegretto.

Musical score for exercise 258, Allegretto, by Hohmann. The score is written for four staves, two in treble clef and two in bass clef. The key signature is C major, and the time signature is 2/4. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents.

259. Allegro.

B. Molique.

Musical score for exercise 259, Allegro, by B. Molique. The score is written for six staves, two in treble clef and four in bass clef. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents.

11. As-dur und F-moll.

260.

261. Allegretto. Hohmann.

262.

Moderato.

263. *p* *f* *p* *Hh.*

264. Andante. *p* *p* *f* *Hh.*

a tempo

12. Des-dur und B-moll.

265.

266.

13. Ges-dur und Es-moll.

267.

268.

Christian Heinrich Hohmanns Violin-Schule

Bd.: 1

1893

2 Mus.th. 226 hc-1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11463337-6